作家姿态与自我意识

洪子诚学术作品集

北京大学出版社

洪子诚学术作品集

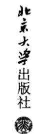
作家姿态与自我意识



ISBN 978-7-301-15375-8

定价：23.00元

作家姿态与自我意识



图书在版编目（CIP）数据

作家姿态与自我意识／洪子诚著．—北京：北京大学出版社，2010.1
（洪子诚学术作品集）
ISBN 978-7-301-15375-8

I. 作… II. 洪… III. ①文学理论 ②文学研究－中国－当代 IV. I206.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2009）第 101453 号

书 名：作家姿态与自我意识
著作责任者：洪子诚 著
责任编辑：丁超
封面设计：张志伟
标准书号：ISBN 978-7-301-15375-8/I·2121
出版发行：北京大学出版社
地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871
网 址：http://www.pup.cn
电子信箱：pw@pup.pku.edu.cn
电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112
出版部 62754962
印 刷 者：北京宏伟双华印刷有限公司
经 销 者：新华书店
650 毫米×980 毫米 16 开本 10.5 印张 133 千字
2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷
定 价：23.00 元

自 序

本书由陕西人民教育出版社初版于1991年6月，是“新世纪文丛”的一种。1998年9月再版时，文字上作了少量修订，并增写了后记，说明写作当时的一些具体情况。这次收入“学术作品集”依据再版本。除特别标明，书中提及的年代，均为20世纪。

洪子诚

2008年11月

目　录

第一章

感 伤 姿 态

第一节　文学感伤倾向的几种形态

刚刚过去的80年代中国文学，完全有理由将它当作一个有独立特征的文学时期来看待。在这10年中，涌动着的文学思潮，作家的创作心态，读者的阅读动机和心理，作品所呈现的色调和形态，都呈现着典型的“过渡期”那种新旧纷杂并呈的状况。这10年的发展过程，曾经使关注中国文学复兴的人们既兴奋，又忧虑；既充满信心，又感到前景的难以预料。毫无疑问，我们得承认这10年间文学取得的重要进展。如果偏激一些，甚至可以在某种意义上相信这一不无夸大的论断：在80年代，中国“当代文学”才出现真正可以被称为“文学”的东西。当然，我们也会明白这种判断是相当“情绪化”的，因为这10年的进展和成绩的“限度”是只要有一点历史眼光的人都不难看到。实际情况是，在发展的道路上尚存在许多严重困难，在被描述得相当辉煌的成就的图景下面，隐藏着脆弱的因素。例如，不少产生过极大反响、曾得到高度评价的作品的艺术生命力相当短促这一文学现象，并未成为过去；作家“主体性”增强与主体意识的模糊和重新失落同时存在；创作与批评艰难地从一种模式中走出，却又极容易地拘囿于另一狭窄框子而不自觉；一方

面倡导艺术多元化，另一方面却继续持排斥“异端”的态度；合理的艺术创新渴望与追新慕奇的浮躁常常无法区分；唯恐落后的心灵敏感了我们的感官；更新着我们的思想感情，却也让我们在左顾右盼之中惶惶无着……

这些困难相信不是虚构的。而且，还要认识到，它们还将把我们带进 90 年代。也就是说，在 20 世纪最后 10 年的也许是更艰难、也更捉摸不定的文学行程中，我们将受到诸如上述所列举的一连串难题的纠缠，它们仍将继续制约着文学的路向和创作的思想艺术形态。因而，为着对我们面前的道路有比较清醒的认识，回顾留下的那些足迹，对某些“困难”加以审察，特别是从作家创作的“自我意识”的角度，选择几个带有普遍性的问题进行剖析，不是没有意义的。

在 80 年代纷杂的文学现象中，有一个情况是显而易见的，这就是文学中的“感伤倾向”和作家表现的“感伤姿态”。这种倾向的存在，并不需要做许多的仔细辩察和证实。而它的出现与涌动，却有其必然性。它既为一个时期的社会政治状况所决定，也是这十余年的社会心理思潮的反映。同时，感伤倾向的这一不可忽视的文学潮流的存在，又显示了相当一部分作家文学观念的某一基本点的性质。

1976 年秋天，“文化大革命”这长达 10 年的政治事件被宣告结束之后，在几年时间里，社会政治生活及人们的思想观念，都出现了带有戏剧色彩的变革的趋势。即使是普通的大众，在这个时刻也都有一种“历史感”；他们常常用“转折”这个词，来说明历史链条上这一“异常”环节出现的特征。事实上，中国知识者普遍有一种根深蒂固的“新纪元”意识。他们对“新时期”这一命名的迅速认同，说明了这一点。对于“变革”的渴望，以不同的内涵和不同的强烈程度，同时存在于大多数人的心中。在 70 年代最后的那段时间里，对于“过去”与“未来”，人们普遍产生一种对比强烈的划分。他们会产生诸如历史学家在描述意大利文艺复兴

时期的那种印象：在往昔的不堪回首的岁月里，“人类意识的两方面——内心自省和外界观察都一样——一直是在一层共同的纱幕之下，处于睡眠或者半醒状态。这层纱幕是由信仰、幻想和幼稚的偏见织成的，透过它向外看，世界和历史都罩上了一层奇怪的色彩。”① 人们相信，在“未来”，这层“纱幕”将会彻底脱落。这将导致两种可能：一是对周围事物、对外部世界进行“真实”的观察和“客观”的处理的障碍得到排除，人们将能面对“真实”的世界。另一是在“主观”上，由于人意识到自己是有独立性的精神个体，而产生了对“自我”的认识、表现的渴望。这两个方面，可以说是描画出了当时大多数作家的努力的目标，同时也描画了大多数读者对文学的普遍性期待。在文学思潮上，这两种可能性，当时以“写真实”和“自我表现”的概念得到表述。

虽说这些目标是使文学发展和成熟的必备条件，但是，作家的上述能力的获得，不可避免地表现为一个过程。对外部世界的审察和对人的心灵的内省始终存在着广度与深度的问题。作家在这些领域上取得的成绩，他的体验、认知所达到的程度，与他的世界观的性质，与他的精神境界，与他和观察、体验对象的关系等有关。在80年代开始阶段，不同作家所显示的差异就已表现出来。不过，普遍性的情况是，刚刚觉醒的意识和情感，对人的外部世界和内部世界，都还不可能持一种深刻的审视的眼光；而刚刚过去的生活情景、事件又还没有拉开较大的距离，使体验、观察又陷入情绪化的态度之中。因而，虽说作家与读者都在迫切要求自己变得深刻，实际上却表现为一种几乎失去控制的“感伤”倾向。

这种倾向，在文学创作上，大体表现为这样几种形态：

第一，情感的缺乏控制的抒发与宣泄。这特别表现在70年代末到80年代初的那几年的创作里。从作家的自我意识和情绪上说，是“个个都憋着一肚子话要说”，而“一个人有满肚子话，当务之急是把话倾倒

① 雅克布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，第125页，商务印书馆，1983年。

出来，而不是考虑怎样说话更凝练，更恰当，更讲究，一言千金，余味无穷。激情的作用往往胜过技巧的效果，这是特殊的历史时期和社会状况所决定的。”[①] 不过，更准确地说，重要的不是要说的“话”，重要的是“说”，是“话”的“倾倒”。因而，在那个时候，冷静、注重刻画的风格，会被认为是对事态反应冷漠而受到轻视。作家所期望写出的，是那些“浸透激情的白热的诗句”，是“铁砧上迸出的火星般的歌声”。他们对自己所处的时代的理解是，“它是暴躁的，急切的，思绪搅动的灵魂，它要愤怒地甩开纠缠的藤蔓，要挺起，要呼喊，……”那种长期郁积、抑制的情感，变为炽热的岩浆，一旦有了喷发的机会，便会以反常的形态表现出来：

> 我真想摔开车门，向你奔去，
> 在你的宽肩上失声痛哭：
> “我忍不住，我真忍不住！”[②]

“忍不住”不仅是个人的特殊的情感，而且是一个时期人们的共同感受。于是，在许多话剧里，有许多充满感伤情调的抒情的表演段落，在不少小说里，有许多感伤的叙述语调，以及对主人公的性格、心理、情感的缺乏距离的描写。于是，有的诗人极力推崇一种“大哭大笑，真爱真愤”（公刘）的诗句，那种排比、铺陈、直接呼唤、抒发的诗体形式被大量采用。这种情况，不仅存在于被称为“伤痕文学”的那一类作品中，而且存在于在思想艺术上得到较高评价的诗和小说中。

例如，张洁的《爱，是不能忘记的》这个轰动一时的短篇，便是一篇感伤得令人惊讶的作品。据作家自己说，这是她读恩格斯的《家庭、

① 冯骥才：《小说创作的一个新倾向》，《新时期作家谈创作》，第 493 页。人民文学出版社，1983 年。
② 舒婷：《雨别》。

私有制和国家的起源》的读书笔记。这样，作品的理念色彩自然十分明显。但是，现在读来，与其说这里面有些什么出人意料的“哲理”、有些什么很有深度的人生经验的话，不如说有很多被压抑的情绪需要释放。这种情绪是有关爱情、婚姻的，但也是有关人们在痛苦中作无望的挣扎的体验的。为了倾泻这种长期被压抑的情感，作家不愿更多注意生活的具体情景，观察人物与环境的关系，也忽略人物性格的深度内容。甚至交错地采用不同叙述角度，穿插着两个第一人称的描述点，这一切都是为了使心理活动和情感内容得到更充分的展现。张洁的情绪倾泻式的艺术方式，虽然在后来有所收敛，但仍是她艺术方法的最基本构成之一。这在《他有什么病？》等作品中，可以看到这种有变化的延续。又例如，张承志的受到激赏的中篇小说《黑骏马》和《北方的河》，曾被看作是我们的文学正在走向成熟的标志之一。它们确实并未随着时间的推移而失去其艺术魅力。然而，它们的内容与形式，又十分清楚地显示了这种“感伤”的创作意识和艺术心态。作者在谈到《北方的河》的写作时说，他原想写一篇客观冷静的小说，塑造好里面的人物，结果，却写成一篇“主观抒情的非小说。”因为，他“只想一诉为快”，只想和那些陌生的、想象中的朋友敞开胸怀地倾诉。因而，那个骑在黑骏马上踽踽独行的骑手，那个翻山越岭寻找北方的河所蕴含的精神流脉的青年人，当他们那冷峻、男性的面容所形成的感情防线被一种特殊的东西摧垮时，积压在心底的情绪便无穷无尽地迸发、流泻出来。对往事的回忆，对艰难生活的咀嚼，对内心创伤、歉疚的挖掘，化为抒写不尽的“旋律”。我们因此会产生这样一种“错觉”：我们的心就如一口没有底的深潭，里面竟然藏着永远“倾倒”不完的感情浓浆。在这里，我并不是在区别“客观冷静”的小说与“抒情小说”的形态及比较它们之间的高下优劣。而是在指出对人的感情的丰富性的理解和在表达上的失控这种超出具体艺术风格范畴的现象。

第二，感伤的倾向，在小说、戏剧创作中，又表现为对情节的偶然性、尖锐对比等的重视。目的仍在于展开欢乐、痛苦的极度状态。我国当代“浪漫”小说在情节构思上，长期流传着这样的占统治地位的观点：情节是为提供这样一种尖锐情势，使人物的性格、情感以最强烈的方式得到最充分的表现。这种观点，仍有其“生命力”，成为一些作家艺术构思中的基本的思维路线。而80年代一些作品所处理的题材，也有助于这个观点得到进一步的贯彻与发挥，因为“文革”10年生活的强烈变动，个人命运的不测，生活进程普遍出现的反常乖谬状态，人对世界与自我失去控制的无助感，这种种事实，都容易诱使作家热衷于注视事件的错动本身，使这块充满荒谬事实的土壤上开出有着血、和着泪的“痛苦的花朵”。然而，对所经历的事情只作一般感情体验上的处理，并无助于人的思想感情上的提高，而悲伤的过度，即使这种悲伤有着崇高价值和充分理由，也会使其变得庸俗。更重要的是，对于情节、情景的强烈对比的偏爱，虽然使悲伤、痛苦、欢乐等等情感得到渲染，却以牺牲对真正的“戏剧动机”的探求作为代价。

第三，感伤倾向在这个时期，又表现为创作中“个人化的倾诉方式”的流行。“自传体”或“自白性”的诗和小说的数量，明显增多。这种状况，如果放在当代文学的历史过程上来考察，应该说是文学在艰难的道路上取得进展的表现之一。它反映了人们在人的价值、尊严上，在个体的独立性上的确认与争取的意识，也是对人的自身状况作全面审视的开端。在许多小说中，可以清楚地看到作家自身的生活经历和思想感情的印记，而诗歌由于其艺术上的特质，更被作为直接表现个人情感的最主要样式来应用。在中老年诗人的作品里，以及在青年一代所构成的“新诗潮”中，“自白性”的诗占据着最主要的位置。不少诗人运用了《履历》这一诗题。那并不是艺术创造的对象的“履历”，而是诗人自己的履历：包括生活经历和感情轨迹。与此相关的是，创作上（尤其是诗的

创作上）“自我表现”的命题的提出。对这一命题，当时提倡的人们赋予不同的含义，有的是从创作的主客体关系上提出这一主张的，有的强调的是诗的特质、艺术特征问题，有的所谈的，实际上是侧重创作的表现对象，客观“主体自身”成为取材的主要范围。然而，不管哪一种情况，在当时都包含着表现、揭示自我的感情世界的这一含义。有的批评家将80年代初“自我表现”的主张，归结为“片面强调表现作家的主观意识、自我感受和内心生活，用主观意识代替客观现实，用表现自我代替反映生活。”这种概括虽并不很准确，在价值判断上也可能存在偏颇，但也算是指明了这一主张所强调的创作趋向的侧重点。不过，把当时提出的“自我表现”看作是来源于“从象征主义、表现主义到超现实主义以及其他各种现代派、抽象派艺术”的创作理论，却恐怕是一种“误会”。作为一种思潮和创作理论，倒是与浪漫主义有更多关联，虽说“浪漫主义”在当代中国也是一个含义模糊的概念。

因此，在公刘、流沙河、梁南、昌耀、舒婷、顾城、傅天琳等的“自白诗”或“自传性”诗里，我们肯定很难发现美国五六十年代“自白诗”的那种形态。把这两者加以区别并不困难。虽然它们之间也有一些共同点，如对个人的感情、内心生活的表现的重视等等。但这些共同点属于表面层次。它们不同之处更为重要。中国诗人所要“表现”的“自我”，是克服外部的限制与压力来重建完整的、独立的“自我”，而这个“自我”是充满自信力的。我们听到的，往往是《女神》时期郭沫若式的“我是天狗，我要把日来吞了”、“我便是我了”的“自我”膨胀式的声音。而在美国的“自白诗”（诸如西尔维亚·普拉斯等）那里，表现的却是个人生命的分裂，难以自拔的“自我”危机，和对危机所作的多种探索。明显区别的另一点是，80年代写作“自白诗”的中国诗人，大多数（自然不是所有）还没能与所要表现的“自我”的感情、内心活动拉开较大的距离，没能做到静思默察，因而也很少有幽默的、或“戏剧化”的手

段来处理所要表现的对象，对个人的心灵历史作进一步的探索。这种情况，有些类似如下的描述："思想解放了。个人从别人的监护下解脱出来，不再感到自己是整体的一部分；他感到自己是一个小天地，具体而微地反映了整个的大天地。许许多多个人成了许许多多面对宇宙有所反映的镜子。但是，尽管思想逐渐取得勇气从全局上综合地而不是零碎地来理解事物，它的能力却跟不上勇气的增长……"① 造成对这种思想能力提高的障碍的，有人们还未能摆脱的教条式思想观念和思维常轨，有自我约束的力量得到一定程度解除之后产生的"自我崇拜"，以及与这种"自我崇拜"有关的对世界、对自我认知上的情绪化的倾向。

上面列举了这一时期文学感伤倾向的三种表现，当然还会有另外的表现方式。还有一点需要指明的是：这一现象带有一定时间性。到了80年代中期以后，许多曾激动人心的现象已成为"历史"，人们也不会持续地对那些凄婉的悲欢离合故事和感情宣泄式的诗文感兴趣。因而，从总的情况看，感伤化倾向后来有所减弱。但它作为一股潜流，仍继续影响着当代文学的状况，并以另外的形态出现。这一点，后面还要谈及。

第二节　对感伤的批评的历史回顾

在继续讨论这一文学现象之前，有必要对"感伤"、"感伤主义"（有的人或称之为"抒情主义"、"滥情主义"等）这些概念的含义及运用情况做出必要的说明。

"感伤"这个词，在20世纪以来的文学界，显然已包含了程度不一

① 勃兰兑斯：《19世纪文学主流》第1分册，人民文学出版社，1980年。

的贬抑的价值判断。这种情况，与 20 世纪某些文学运动、文学流派所表现的对浪漫主义文学的“反叛性”趋向有关。按照一般的理解，文学的“感伤”状态，或者被冠以“感伤”一词的诗、戏剧、小说，大体上具有这样一些特征：在作品中，人物常表现为夸张的多愁善感，对人的同情，甚至对景色、文艺作品等，情绪常有病态式的敏锐反应。而作家对于情感和主题的描写和陈述，又常使用不切实际的、缺乏节制的铺张渲染的方式。这些作品的哲学基点，建立在卢梭式的人性善的学说之上，相信通过高贵感情的呼唤与感染，靠强烈的同情心的体验，达到道德的培养与完善。因而，作品如何能使人落泪，激起读者脆弱的同情心和怜悯之情，成为最为重要的目的。从这些粗浅的说明中可以看到，文学上的“感伤”或“感伤主义”，主要是从这几层意思上来理解的：一是作家对待感情的态度（创作的目的）和作品中表现的感情的性质，另一是作品中感情表达的方式。

从第一方面说，感伤主义意味着作家对感情的过分推崇，以至达到陷于其中的耽爱和沉迷，而这种感情本身，又相当肤浅、缺乏深度。其实，这两点往往是互为因果的。人对感情的体察、探索的程度越深入，他对感情的分析，控制的能力就越强；而放纵自己的情感，沉迷于其中，就难以对感情进行“反省”，因而也不可能有自我意识的真正醒觉。从这一意义上说，对感情处理上的“过度”与“夸张”，必然与感情性质上的肤浅相联系：它们共同构成“感伤”倾向的特征之一。对于这个问题，有的批评家曾试着将它归纳为一个公式：“凡从‘为 y 而 x’发展到‘为 x 而 x’的心理活动形式——不管是情绪的，理智的，精神的或感觉的——并且附带产生大量的自我陶醉的，都有强烈的感伤倾向。”关于这个公式中的“y”，“必须被限定为‘x’的真正目的，或真正的服从对象”，否则，变成“为 x 而 x”（如为悲哀而悲哀，为激昂而激昂等等），“而又从自我欣赏及对于旁观者赞美的预期，而获得自我兴奋，自

我陶醉时，这个人的心理，行为便是感伤的了”。[1] 这也就是“富有敏锐而不深厚的感性的人们常常有意地造成一种情绪的气氛，让自己浸淫其中，从假想的自我怜悯及对于旁观者同情的预期取得满足，觉得过瘾”。[2] 上面的这些阐述，并不限于作家，而且主要是从自我意识和心理过程上说的。其中提出的几个要点，有助于对这一问题的认识。感伤表现为“感情至上”，也表现为一种“自怜”心态，同时，不仅忧郁、悲哀、凄苦等情感意绪与感伤有更多联系，而且崇高、欢乐、豪壮等情感，以至政治、哲理性质的观念，也可能由于缺乏控制而发展到感伤的境地。需要补充的是，对哲理、政治观念的过度沉迷，其实便已离开了观念本身，而发展为一种“浸淫其中”的情绪了，因而，指的仍然是一种感情状态。

至于感伤的第二层含义，则指在感情表现上缺乏控制的泛滥。在人的日常生活中，是对于感情的放纵；在文学创作上，是暴露式、宣泄式的表达方式。

80年代中国文学出现的这种倾向，虽说具有一种文学的“时期特征”（也即在这个时期表现得十分明显，以至于在考察这一时期的文学现象时无法忽略），但却不是突然出现的特殊现象。实际上，“五四”前后诞生的新文学，在它长达六七十年的发展过程中，这种情况便持续不断：感伤滥情的倾向与这种倾向的抑制、回避，构成中国新文学内部矛盾的一个方面。只不过，抑制、反对的力量常常表现得相当软弱无力，而不足以扭转、改变文学上时起时伏、却始终强有力的感伤倾向的存在。令人感到奇怪和兴趣的是：这种情形与西方文学在20世纪的发展呈一种逆向的趋势。

20世纪初西方文学的发展，经历了一个重要的变化，这就是不少作家、批评家，一些文学流派，对“浪漫主义”的那种对待人与世界的态

---

① 袁可嘉：《漫谈感伤》，见《论新诗现代化》，第208—209页，北京三联书店，1988年。
② 袁可嘉：《论现代诗中的政治感伤性》，同上书，第53页。

度和文学上的表达方式，提出许多尖锐的批评。英国批评家休谟在20世纪初撰写的《浪漫主义与古典主义》一文，曾经预言已有一百年历史的浪漫主义以后，正面临着古典主义的复兴。他批评了“浪漫的感受态度”，批评了“以为不悲叹哀悼者不成其为诗”的“多愁善感”的观念，想打破那种诗“不外乎把在‘无限’一辞周围所聚积的许多情绪加以选用穿插而成”的传统“诗观”，并在此基础上，提出“我们伟大的目标乃是精密、恰当及明确的描写”的主张①。后来，英美的文学，尤其是诗的发展，在一定程度上证实了他的这一“预言”。对于浪漫的“滥情”态度和“自我表现”主张提出激烈批评的是T. S. 艾略特。他的《传统与个人才能》等著作对中国许多读者来说已不再陌生。他的关于艺术家的前进是不断牺牲自己、不断消灭自己的论述，他的关于诗人的心灵是“白金丝”的“非个人化”的观点，曾一度使我国对“现代派”充满崇拜热情、却又极力倡导“自我表现”的人们陷于矛盾之中。艾略特指出，“我用一个比喻来暗示成熟诗人的心灵与未成熟诗人的心灵所不同之处并非就在‘个性’的价值上，也不一定指哪个更有趣或‘更有话可说’，而是指哪个是更完美的工具，可以让特殊的、或颇多变化的各种情感能在其中自由组成新的结合”。这也就等于说，“诗人没有什么个性可以表现，只有一个特殊的工具，只是工具，不是个性，使种种印象和经验就在这个工具里用种种特别的意想不到的方式来相互结合”。基于这样的理解，艾略特讲出了听起来有点惊世骇俗的名言：“诗不是放纵感情，而是逃避感情，不是表现个性，而是逃避个性。自然，只有有个性和感情的人才会知道要逃避这种东西是什么意义。”②

对于休谟或艾略特的观点，我们尽可以将它们视为有某一“流派”

---

① 见《西洋文学评论》，第3册，第165—196页，台北联经出版事业公司，1976年。

② 《传统与个人才能》，见杨匡汉、刘福春编《西方现代诗论》，第76—90页，花城出版社，1988年。

色彩的主张，因而，它们的观点不能取代其他的观点的存在。况且艾略特的有关“非个人化”的理论，也是值得讨论的问题。从创作实际上看，“客观化”、“非个人化”的诗歌（如休谟所说的“干硬枯涩冷峻”的诗）在一个时期虽蔚然成风，但在某些诗派那里也出现回复“个人化”的“反动”。因而，不见得可以用这种类似“新古典主义”或“新批评”的主张，来笼统概括20世纪西方文学的整个面貌。

然而，如果说休谟等的“预言”揭示了一种发展趋向，我看还是说得过去的。这就是文学的发展，呈现了对感情的直线式的表现的回避与对采取曲线的“戏剧式”的表现的偏斜。含混模糊的抒情，为精确、写实性的刻画所代替；对语言的外在的感情色彩的追求，变为对其内在的弹性和内涵丰富性的趋尚。这并非说作家在否定文学创作与人的感情的关系，而是说，作家所要探索的是人的感情、人性的深度，同时还要考虑表达的方式。这种变化，自然不能概括所有的作家作品，但却是一种“风尚”。它的产生，是文学的进展，同时也是现代文化演变的压力下的结果。说到这种“文化演变的压力”，我们容易感觉到的是：现代生活、现代文化的日趋复杂和变动不居；而随着人对外部世界与“自我”的考察、体验的逐步深入，人面对复杂的世界时反而更增加了惶惑的感觉，自诩能洞察一切的那种19世纪式的信心已大大降低，从一种对人的力量、可能性的“无限”的信心，变化为对自己能力的有限性的认知。这就像休谟所说，“他时刻记着他是被胶着在地上。他可以跳起来，但总得回到地上；他永远不能插翅飞去，飞入飘渺的太空中”[①]。“自我”的膨胀式的滥情和感伤，在基于这种人生观的态度面前，便不可避免地显现它在精神上的软弱和苍白。

但是，中国的“五四”以后的新文学，却常常表现其“浪漫主义”的感伤倾向。这在20年代成为一股重要的潮流。在30年代，尤其在抗

① 休谟：《浪漫主义与古典主义》。

日战争爆发之后，又有重新的泛起。至于50到70年代的“当代”小说、诗歌，浪漫主义的感伤倾向更成为特定的文学时期的主导风格，并与突出的理念化构成奇怪的结合。这种倾向，曾受到一些作家、批评家的关注。20年代后期，梁实秋在一组批评文章中，讨论过这种现象。他对于“现代中国文学”（也即“新文学”）的特点，提出过他的看法，也有自己的与众不同的估价。在对“新文学”的评价上，以及对诸如文学表现“人性”的主张上，在当时与后来，都引起过尖锐的争辩。这些，都不是这里所要讨论的问题。不过，他指出“五四”以后的20年代文学表现的“对情感的推崇”这一点，却是无可否认的事实。他认为，由于“圣贤以礼乐治天下”，中国人的生活本来在情感方面似乎有偏枯的趋势。然而，由于外来的影响，要求扩张，要求解放，要求自由，情感“不但把礼教的桎梏重重的打破，把监视情感的理性也扑倒了”，在文学创作上遂出现了相当普遍的“抒情主义”。“‘抒情主义’的自身并无什么坏处，我们要考察情感的质是否纯正，及其量是否有度。从质量两方面观察，就觉得我们新文学运动对于情感是推崇过分。”这表现为：“许多近人的作品，无论是散文，或者韵文，无论其为记述，或者描写，到处情感横溢。情感不但是做了文学原料，简直的就是文学。”[①] 梁实秋在这方面，与他的老师白壁德一样，重视的是古典主义的纪律与节制，主张的是把情感放在理性的缰绳之下加以约束。毫无疑问，梁实秋所说的情感的“纯正”、“理性”等，都有其特定的内涵，然而，新文学运动想前进一步，又难以逃脱地必须越过他所指出的“对于情感过分推崇”的这一关。30年代一些小说家和诗人所取得的成绩，也证实了这一点。

与梁实秋的倾向相近的是，刘西渭（李健吾）在30年代的文学批评中，也极力反对创作的感伤、滥情的倾向。在《鱼目集》、《答〈鱼目集〉

---

① 《现代中国文学之浪漫的趋势》，见《浪漫的与古典的·文学的纪律》，第14—16页，人民文学出版社，1988年。

作者》、《画梦录》等书评里，他同样肯定古典主义的节制、纪律或感情的凝定。他对于词语的夸张、情感的泛滥，常表现了嫌恶的态度。他一再申明为许多作家、批评家所强调的这一观点："伟大的作品产生于美感的平静，不是产生于一时的激昂。"他把从浪子式的感情的挥霍到"诗的灵魂的充实"，把从"情感的过剩到情感的节制"，看成是"每一个天才者必经的路程"。对于感伤，他并不一律加以攻击，他理解这有时是不可避免的。比如，对于年轻人来说，他们的感伤就值得同情。因为他们"把宇宙看得那样小，人事又经得那样少，刚往成年一迈步，就觉得遗失了他们来自生命所珍贵的一切"，在经受某种挫折的时候，便会产生世上的苦难集于一身的幻觉，而在悲苦中不能自拔，且渴望预期的怜悯和同情。但是，刘西渭说："我厌恶 40 岁人还在饮泪度日，向读者俯首乞怜，不知自己尚有所谓尊严。人生惨苦莫如坐视儿女饿死，但是杜甫绝不抢天呼地，刻意描画。他越节制悲哀，我们越感到悲哀的分量，同时也越景仰他的人格。"[①] 我们能够理解这位批评家的激动，因为，无论是对作家个人来说，还是对一个国家、民族来说，长期停留在一种幼稚的状态中是难以容忍的，读者的同情和谅解不可能没有限度，特别是已达到"成年"，却仍做出孩童式的伤感状，就更令人难堪。

与此同时或稍后，朱光潜、袁可嘉、唐湜等，也都为中国文学克服感伤的痼疾作过许多努力。朱光潜在他论诗及与青年诗作者讨论创作的著作与文章中，劝告年轻人在学诗的时候，不要沉缅于雪莱式的那种抒情。"浪漫派的惟我主义与感伤主义的气息太浓，学他们的人很容易作茧自窒，过于信任'自然流露'，任幼稚的平凡的情感无节制地无洗炼地和盘托出。"他的结论是："我对于写实主义并不很同情，但是我以为写实的训练对于青年诗人颇有裨益，它可以帮助他们跳出小我的圈套放

① 《〈画梦录〉》，见《李健吾文学评论选》，宁夏人民出版社，1983 年。

开眼界，去体验不同的人物在不同的情景中所有的不同的生活情调……总而言之，青年诗人最好少作些‘泄气’式的抒情诗，多做一些带有戏剧性的叙述诗和描写性格律诗。他们最好少学些拜伦和雪莱，多学些莎士比亚和现代欧美诗。”[①] 朱光潜的劝告自然只是一种意见，而且他是在艺术训练的层面上来谈这一问题的，却也体现了他对艺术价值的基本判断。我们还应该注意到像冯至这样的诗人从20年代到40年代在艺术上的变化，注意到唐湜对这种变化所作的肯定的描述："豪华之后来了真淳，幻美之后来了朴素，不仅是语言的或‘诗的还原’，而且更是生命的还原——也是生命的新的真淳的觉醒……”[②] 我们知道，冯至、唐湜等的诗和诗论都受到里尔克的重要影响，而里尔克关于诗表达过这样的观点：诗不如人们所想象的只是感情，它是经验；为了写一行诗，人应该去看许多城市、人民和别的东西，他该懂得野兽与鸟在空中的生活与小花如何开放在早晨……。

从浪漫的到古典的，从音乐的到雕塑的，从流动的到结晶的，“从浩无涯际的海洋转向凝重的山岳”——这只是个别作家、诗人艺术风格的变化，还是文学取得进展所必经的普遍之路？这是中国现代那些忠诚于艺术的作家和批评家所提出的问题。回答的一种是：“真正的诗，却应该由浮动的音乐走向凝定的建筑，由光芒焕发的浪漫主义走向坚定凝重的古典主义。”[③]

上面提到的这些作家、批评家（当然并不限于他们）所作的努力，并不是没有成效的，不过，效果也确实较为有限，并没有引起足够的普遍重视。准确地说，他们的主张，常常或者被理解为代表某一风格流派

① 《给一位写新诗的青年朋友》，见《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社，1980年。

② 唐湜：《沉思者冯至》，《意度集》，平原出版社，1950年。

③ 唐湜：《论意象的凝定》，《诗创造》，1948年，第1卷，8辑。

的特殊观点，是一部分作家对建立个人风格的追求，或者被认为是出于某种政治的、意识形态目的的图谋而在文学上所玩的花招。文学界有意无意地降低这个问题的重要性，不把它当作是有关提高文学艺术水准和思想深度的重要问题来看待。待到50年代对“革命的浪漫主义”的大力提倡，进一步加强了这种滥情的感伤倾向。因而，80年代文学的“感伤”，不过是存在于中国现代文学的这股强大潜流在另一特定气候下的再一次涌动而已。

第三节　时代不容有艺术家的“公平”

“感伤主义”在日常生活行为和在文学创作上，常表现为一种“自怜”的心态。在人的情绪范围里，把某种正常的情绪发展到超出实际情况的“反自然”的不正常地步，并且把这已包含不真实成分的情绪状态作为咀嚼、炫耀、自我欣赏的材料，期待着周围的人和读者对这些产生特殊兴趣，并从这种关注中取得乐趣。受这种“自怜”心态所支配，就会“离家不到百里，便可描写自己如何如何的流浪；割破一块手指，便可叙述自己如何如何自杀未遂；晚饭迟到半小时，便可记录自己如何如何的绝粒”；便会“见着雨，喊他是泪；见着云，喊他是船；见着蝴蝶，喊他作姊妹；见着花，喊他作情人”。[①] 这一切，都根源于由“自怜”导致的过度与夸张。

不过，过度与夸张并不能说就是“虚伪”，其间还存在不容混淆的界限。因而，对人的日常行为及文学表现上的感伤，有时虽感到嫌恶，却不好一概进行指斥，不加分析地批评其存在的不合情理。中国现代文

① 梁实秋：《现代中国文学之浪漫的趋势》。

学存在的这一现象，与作家的生活环境、人生经历的特殊性有关。

我们生活在一个古老的国度，但这个民族的近代史却充满了受欺辱侵凌的记录。人们为着国强民富的目标（“现代化”）进行了一系列的结局或悲剧、或喜剧、或悲喜剧的斗争，走着漫长而坎坷的道路。而在我们这里，文学与社会改革，与人民命运的关系又被想象得如此密切。因而，理想与现实、追求与幻灭、夭折和探寻等冲突，是文学经常处理的主题。从作家个人生活道路上看，一个无法视而不见的事实是，在不同历史时期，作家常与民族、与大众一起受难，有时且经受难以想象的窘迫与悲惨命运。最近的一个例子，是十年“文革”中作家的处境，以及30年代以后一批作家在政治上蒙受不白之冤所受到的沉重打击。个人生活的坎坷，以及这种经历与社会政治环境的密切联系，这一点，在事后往往被描述为中国作家的独特的“财富”。这一背景因素，既可以使作家中的一些人达到对社会、对世界认知的深化，生命体验取得进展，意识到生命的悲剧性质，使精神境界有所“超越”；同时也有可能使另一些人陷入于弱者自怜的浸淫之中。后面这种情况，正是文学感伤倾向产生的重要原因之一。

30年代，从东北流亡关内的作家萧军，出版了表现抗日战争题材的长篇小说《八月的乡村》。当时的评论，常拿它与法捷耶夫的《毁灭》做比较。鲁迅从当时的社会政治情势出发，着眼于作品的社会功能，而对这部长篇有热情褒扬：“虽然有些近乎短篇的连续，结构和描写人物的手段，也不能比法捷耶夫的《毁灭》，然而严肃，紧张，作者的心血和失去的天空，土地，受难的人民，以至失去的茂草，高粱，蝈蝈，蚊子，搅成一团，鲜红的在读者眼前展开，显示着中国的一份和全部，现在和未来，死路与活路。”[1] 刘西渭则从维护艺术的独立性的理想出发，在肯

① 《萧军作〈八月的乡村〉序》，见《鲁迅全集》，第6卷，第227页，人民文学出版社，1959年。

定其积极意义的同时，着重指出其艺术上的不足：《毁灭》作者由于他所描写的对象在时间心理上的距离而比较冷静，因而获得深刻；而《八月的乡村》则常处于情感的直接反应的状态中，缺乏“公平的深入”，结果是逾量的夸张，陷入不能自制的兴奋，难以达到性格刻画的有力和心理描写的深致。这位批评家说，我们无从责备一般的作家，尤其是青年。“时代和政治不容我们具有艺术家的公平（不是人的公平）。我们处在一个神人共怒的时代，情感比理智旺，热比冷容易。我们正义的感觉加强我们的情感，却没有增进一个艺术家所需要的平静的心境。”这种矛盾，是中国几代作家相当一部分人所难以解开的“结”。可以理解的“艺术家的公平”的欠缺，使人们把感情的直接反应状态，看成是成功的最佳创作心态。

在70年代末到80年代初，对许多中国作家来说，又有一种前所未有的情况出现。这就是许多人刚刚从被流放、劳改、囚系、冷遇的境况中脱离，结束了罕见的特殊际遇。评论界把这种现象称为“归来”或“复出”。而一批青年作家，又刚刚走过青春、理想失落与精神探寻的道路。因而，要这些作家拿起笔来，一开始就表现出了“毫无顾虑地接受挫折”（沈从文语）的人生态度，并保持艺术创造所必需的平静心境，这恐怕很难做到，也是一种苛刻的要求。因此，即使在今天，作为“当代人”，我们充分理解文学的种种感伤表现。舒婷、顾城、傅天琳、梁小斌等的诗中在一段时间反复出现的童稚语调，以及他们诗中的“小小人”的抒情形象，自然是期望获得同情的“自怜”心态的表现，但我们不致会反感，有时且会觉得可爱：这些作者其实也懂得怎样能得到同辈人或长辈们的爱怜，他们过早经历粗糙艰难的生活，也有权利获得这种爱怜。当舒婷写着：

在你的胸前
我已变成会唱歌的鸢尾花

写着：

> 现在我可以做梦了吗
> 雪地，大森林
> 古老的风铃和斜塔

我们会觉得这种寻求保护的想象和柔情确实需要保护。当“一个少年在呼唤他喂养的鸽子”，并且用有所装扮的童稚语调说着“妈妈，我看见了雪白的墙”（梁小斌：《一个少年在呼唤他喂养的鸽子》、《雪白的墙》）时，我们也因此一起产生了“一个晒了很多太阳的中国孩子，或许能指出未来中国的方向”的乐观期待。在后来，人们有时会对顾城这个“孩子”的永远“长不大”感到别扭，有些微词。但是，这个“没有家”，“只有很多很多／浆果一样的梦”的“任性的孩子”，他的感情与想象，确实曾多少修补、熨帖我们心灵上的伤痕。可以肯定地说，这并非令人难堪的作态。甚至，对一些老一辈诗人的感情逾量之作，我们也能够理解：

> 一捧水就可以解救我的口渴。
> 一口酒就使我醉了，
> 一点温暖就使我全身灼热，
>
> ——曾卓：《有赠》

> 即使你给我的奶汁淡薄
> 即使你给我的摇篮是一蓬荆棘
> 即使你一贫如洗，没有给我衣履
> …… 目及你的伟岸
> 我竟突然匍匐及地
>
> ——梁南：《合欢花》

“理解”并不就意味着必须与合理。事实上，许多作家、诗人，后来都面临着态度上的和表现方式上的“转换”。转换确实在进行，但又显得有些迟滞。一个颇能说明问题的例子是，那部在1988年成为人们竞相争阅的畅销书《血色黄昏》所具有的两重性：一方面，赤裸的、近于“自然主义”的“真实”对我们的文学至今无法完全摆脱的矫饰、作伪所造成的冲击；另一方面，在“文革”已真正进入“历史”的时候，产生如此热烈反响的描写这一生活内容的小说，却仍维持着如此粗糙、缺乏深度的感伤化的状况。这两方面所昭示的事实，都不免让人感到悲哀。

但是，“转换”的确在缓慢的进行。重要的征象之一是幽默作为一种文学风格或文学色调的出现。这在我国当代文学此前的历史上是未曾有过的。在现代文学史上，鲁迅、张天翼、钱锺书、沙汀、老舍等的幽默和讽刺，在当代很长时间里，并没有得到继续。幽默感来自于一个人的智力的优越，来自于了解自己的意义，但也来自于他对自己的局限性的认识。幽默的态度，实际上也是一种控制的、冷静的、审察的态度，是对描写对象在获得时间、心理距离之后的一种处理，也是情感深化的体现，是对幼稚的天真和感伤的矫治。在这个问题上，老舍讲得很透彻。1936年，他在《谈幽默》一文中说：“据我看，它首要的是一种心态。我们知道，有许多人是神经过敏的，每每以过度的感情看事，而不肯容人。……反之，幽默的人便不这样，他既不呼号叫骂，看别人都不是东西，也不顾影自怜，看自己如一活宝贝。他是由事事中看出可笑之点，而技巧的写出来。他自己看出人间的缺欠，也愿使别人看到。不但仅是看到，他还承认人类的缺欠；于是人人有可笑之处，他自己也非例外，再往大处一想，人寿百年，而企图无限，根本矛盾可笑。于是笑里带着同情，而幽默乃通于深奥。”① 幽默之所以能通于深奥，正是因为其

① 原载《宇宙风》，1936年8月16日，第23期，见《老舍研究资料》（上），第423—424页，北京十月文艺出版社，1985年。

中闪耀着人类的伟大的爱。因而，幽默艺术家如玛克斯·德索所说，他“描绘了伟大的东西的渺小而又不贬低其伟大”，“表现了生活的非逻辑性而又否定其合理性”；他是个“心灵的框架。一个人在这个框架中了解自己的意义，同时又了解自己的微不足道。”①

不过，幽默在我们当前的社会环境下，往往会“变味”，也不见得有很充分的滋生的土壤。当人们为着生存的条件而挣扎的时候，也就是说，生活在“有痛的社会里”，幽默可能就成为虽雅而有趣、却不可能真正除痛的“消痛的方法”，这就像在30年代林语堂所受到的批评和嘲讽那样。对于80年代的中国文学来说，环境自然已有许多不同，但作家的心态却延续了下来。历史与现实都有着无法视而不见的悲剧与痛苦，幽默便成为处理“不幸”的较为妥善的方法。因而，对当代作家来说，它不是为了回避悲剧与痛苦，而是提供另一种境界，使读者达到对悲剧的更深刻的探索。在这种情况下，“幽默”就很可能转化为悚然的冷的笑，正如冯雪峰所说：“一块热铁固然也可以烫伤人，而在决斗者总不如那冰条似的坚冷的钢剑之能于一闪里克制敌手于致命的所以然；文学上则所谓含泪的笑也往往比号啕的大哭更热更沉痛。”②

但是，作为排斥感伤的幽默还有另一种可能性，这就是那些不愿触到人生深处，在精神上缺乏大爱者的境界的作者，陷于“为幽默而幽默”（袁可嘉所说的“为 x 而 x”）之中自炫与自怜，最终，在绕了一圈之后，又回到了感伤的起点上。

这种情况，在80年代文学创作中，在那些被称为“大家”的著名的“幽默”中，也是不难发现的。

---

①《美学与艺术理论》，第169—170页，中国社会科学出版社，1987年。

②《可悲的结交种种》，见《雪峰文集》第3卷，第143页，人民文学出版社，1983年。

第四节　感情在文学中的地位

在这里，还有若干涉及艺术观念和创作思想方面的问题，妨碍这个问题的解决。

“五四”以来，中国新文学的一些作家，尤其是那些表现出浪漫主义倾向的作家，都十分重视感情在文学中的地位和作用。上面已经提到，这在哲学观念上，是卢梭式的一种理解：天性善良的人们为邪恶的观念、事物所诱惑而走入歧途，必须藉崇高的感情的感染和诱导而回归正轨；而一个人在思想道德的培养与建立的过程中，感情的作用也是至关重要的。另外，作为对一种已处于僵化的、图解封建观念的旧文学的反动，推崇人的感情、人的自然天性的无拘束的流露和倾泻在创作中的重要性，也是合乎逻辑的结果。

这样，在“五四”以来的新文学中，便存在着一个相当流行的看法：文学是情感的表现和自然流露。作家和读者都比较容易接受诸如克罗齐、科林伍德等表现主义美学家的观点。华兹华斯关于“诗是强烈感情的自然流露”的说法，很为一些人所赞同。郭沫若在“五四”时期说过的一段话，更为许多人所信服与多次征引：“我们的诗只要是我们心中的诗意诗境之纯真的表现，生命源泉中流出来的 strain，心琴上弹出来的 melody，生之颤动，灵的喊叫，那便是真诗，好诗……”[①] 他的关于《女神》写作经过的回忆，通常也被当成创造“真诗，好诗”的最佳创作心境来对待：“……那时的一种不可遏抑的内在冲动，一种几乎发狂的强烈的感情，使我至今犹时常追慕。我那时候的诗实实在在是涌出来，并不是做出来的。像《凤凰涅槃》那首长诗，……写的时候全身发

① 《文学论集·论诗三札》，见《沫若文集》第10卷，第212页。

抖，就好像得了寒热病一样，牙关只是震震地作响，心尖只是跳动得不安……”[1]显然，郭沫若在这一问题上，似乎比另外一些浪漫派诗人或表现主义美学家要走得更远些。华兹华斯提出诗是强烈感情的自然流露，但他又认为，诗产生在对这种感情的回忆与沉思中，好像并不认为感情处于强烈不能自已的时候是写诗的最佳状态。在五六十年代，我们在当代一些作家的创作谈中，也不难看到与郭沫若相类的观点：处于激情状态，并把这种感情充分表现出来，被看作是创作成功的重要保证之一。另外，当代许多作家和读者的一个普遍认识是，把艺术作品“感染力”的程度，作为作品艺术价值的重要尺度之一。对于感染力，则主要理解为作品在读者（观众）中所激起的感情反应的强烈程度。这种看法，近似于托尔斯泰在《什么是艺术？》中所阐述的观点。托尔斯泰关于艺术的特点的看法，是建立在“艺术是人与人之间交往的手段之一”这样一种理解之上的。而人们用艺术互相传达的是自己的感情。因而，“艺术活动的基础是：人在听觉或视觉领会别人的感情表现时，能够体验到那个表现自己感情的人所体验过的同样感情”。反过来说，则“艺术是这样一种人的活动：一个人用某种外在的标志有意识地把他体验过的感情传达给别人，而别人为这些感情所感染，也体验到这些感情”。这种理解，当然就导致这样的结论：“区分真艺术与假艺术的标志，有一个是肯定无疑的，这就是艺术的感染性。……不但感染性是艺术的一个肯定无疑的标志，而且感染的程度也是衡量艺术价值的唯一标准。”“感染力越强烈，艺术则越优秀。”[2]

承认感情因素在文学创作与文学接受中的重要地位，应该说是毫无疑问的。人的感情（如托尔斯泰在论述时所提到的焦急、生气、忧郁、

---

① 《写在〈三个叛逆的女性〉后面》(1926)，见《沫若诗话》，第 67 页，四川人民出版社，1984 年。

② 引自麦·莱德尔编《现代美学文论选》，第 225—229 页，文化艺术出版社，1988 年。

痛苦、害怕、欢乐、失望、昂奋等等）不仅是文学创作所描写的对象的重要组成部分，是作家创作过程的驱动力量，而且也是作家对自己的产品的预期效果。创作过程中的感知、体验、想象与艺术形式的创造等，也无不为感情活动所伴随，并不断由它所催化，所激活。文学创作对人自身和外在世界所达到的理悟与认知，无不以感情为基础，并以人的丰富、生动的感情活动作为理悟与认知的中介。另外，托尔斯泰所说的艺术阅读、欣赏上的感染力问题，也是至关重要的。从上述诸方面看，重视感情在创作活动和文学接受中的地位和作用，并没有错。

问题出在对感情的重要性的夸大和对“感情”本身的看法上。上面的观点，很容易把文学艺术看作是对人的感情的“复写”，把文学的目的简单化地看成是感情的表现。而且，如果把作品的“感染力”看作是衡量艺术的唯一尺度，又把“感染”理解为对读者、观众感情操纵、调动所达到的强烈程度的话，这“唯一尺度”的合理性，也是值得推敲的。因为，“一个嚎啕大哭的儿童所释放出来的情感要比一个音乐家释放出来的个人情感多得多，然而当人们步入音乐厅的时候，决没有想到要去听一种类似于孩子的嚎啕的声音”。

谈到对“感情”本身的看法，我们经常把其范围规定得过于狭窄，因而，把文学看成某种明确、强烈的感情活动的表现。但是，正如苏珊·朗格所说：“只有那些最为激烈的感觉才可能是有名字，例如‘愤怒’、‘憎恨’、‘热爱’、‘恐惧’等等。而这样一些感觉又被大家称为‘情绪’。然而在我们感受到的所有东西中，有很多东西并没有发展成为可以叫得出名字的‘情绪’。这样一些东西在我们的感受中就像森林中的灯光那样变幻不定，互相交叉和重叠；当它们没有互相抵消和掩盖时，便又聚集成一定的形状，但这种形状又在时时地分解着，或是在激烈的冲突中爆发为激情，或是在这种冲突中变得面目全非。所有这样一些交融为一体而不可分割的主观现实就组成了我们称之为‘内在生活的

东西'。"[①] "内在生活"并不只有通常我们所说的"感情"因素，而理性、感情、感觉等等也经常无法加以分解。因而，把文学看作感情的表现以及把"表现"看作暴露式的宣泄倾诉，那是颇为有害的；复杂的"内在生活"，也不是靠"症兆性"的感情表现就能呈现的。

通过上面的分析，可以看到文学感伤倾向在艺术观念上的症结是两个方面。

第一，对于文学艺术的表现对象及其"功能"的看法。恩斯特·卡西尔的这一观点，也许可以校正我们通常的有些偏离的路线：文学艺术"并非只是强烈感情的瞬间突发，而是昭示着一种深刻的统一性和连续性"，艺术对于自然现象的最强烈瞬间定形，"既不是对物理事物的摹仿也不只是强烈感情的流溢。它是对实在的再解释，不过不是靠概念而是靠直观，不是以思想为媒介而是以感性形式为媒介"，[②] "凡伟大的艺术品都给我们对自然和生活的新探讨和新解释。而且这解释只有按照直觉，而非概念，按照形式，而非抽象符号才可能"。[③] 也就是说，作家似乎不应为强烈感情所支配而不能自拔，而多愁善感；他也不应只规定自己的责任是向我们传达、宣泄其感情。好的作品除了让我们接受其感情的影响、推动，创造预期的感情效应外，还向我们显示生活的内部状况，探测、发现包括人的感情在内的未知领域，以加深对生活，对人类命运，对我们的欢乐、痛苦、前景的认知。因而，它又担负着把我们"从蛰伏状态中唤醒而进入意识的明亮而强烈的光照之中"的责任。像卡西尔这样的符号学美学家，更偏重于文学艺术在人类认知、理悟上的重要性的强调，更重视文艺所负有的哲学上的使命。不过，我们完全能够说，文学艺术存在的理由并非仅仅使读者获得感情上的感染，使自己的感情也

---

① 《艺术问题》，第 21 页，中国社会科学出版社，1982 年。

② 恩斯特·卡西尔：《人论》，第 186—187 页，上海译文出版社，1986 年。

③ 恩斯特·卡西尔：《语言与艺术》，见《语言与神话》第 138 页，三联书店，1988 年。

因此得到释放。新批评派及其拥护者们，曾把托尔斯泰式的以在读者心中所引起感情反响的强度来评价作品这一主张，称为“感情谬误”。虽然新批评派无视批评中读者感受与情感交流这一点的重要性，把“读者”的问题搁置一旁可以说是一种失误，但在对“感染说”提出怀疑这一点上，还是值得考虑的。应该说，文学艺术的存在，在对人的生活和内部世界的“强化”与“照亮”上，也是其重要的理由与依据。至于接受者，有一定鉴赏力的读者和观众从优秀作品那里所得到的，也不仅是托尔斯泰所说的作家“体验过的情感”，不是一种单一的情绪冲动，而往往是看来相互对立、排斥的各种情感因素，以及情感与理性因素等的综合。例如，一方面是强烈感情的冲击，另一方面是平静感，是稳定与节制的力量；一方面是为激情所浸透，另一方面是审美的沉思。也就是说，“在艺术中，各种冲突似乎得到了调解，而这种调解正是艺术的基本特权之一，也是艺术最深刻的魅力之一”。在文学艺术中，无论是创作者，还是接受者，他们的感情、想象的能力、心智的能力等等因素，构成一个“既统一又杂多”的整体。

第五节　对艺术“构型”的忽视

文学感伤倾向在艺术观念上的症结的另一点则是，对文学创作中艺术形式的重要性的忽略。这也是一种相当根深蒂固的观念：对艺术形式重视往往被认为是唯美主义、形式主义，是颓废倾向。在以前一段相当长的时间里，我们很难接受克莱夫·贝尔的“有意味的形式”的概念。事实上，这里需要讨论的，并不是一般的关于“内容”与“形式”的关系这一问题，而是艺术创造的过程所必须遵循的路线。针对作曲家勋伯格

所说的“一件艺术品，只有当它把作者内心中激荡的感情传达给听众的时候，它才能产生最大的效果，才能由此引起听众内心情感的激荡”的说法，针对他所宣称的“艺术家所努力追求的只有一个最大的目标，就是表现自己”的观点，朗格认为，“发泄情感的规律是自身的规律而不是艺术的规律”，“纯粹的自我表现不需要艺术形式”。她并列举这样的现象证明艺术创造并非忘记“形式”的自我表现：“以私刑为乐事的黑手党徒绕着绞架狂吼乱叫；母亲面对重病的孩子不知所措；刚把情人从危难中营救出来的痴情者浑身颤抖，大汗淋漓或哭笑无常，这些人都在发泄着强烈的情感，然而这些并非音乐需要的东西，尤其不为音乐创作所需要。”①

这里关键的一点是，从作家的感情、经验到作品的创造与诞生，并不是简单的语言转换过程，不是感情的和盘托出与直接暴露。这一过程要经历由简单到复杂、由直觉到立体结构、由浮泛朦胧的晃动到准确鲜明的刻画，由单纯宣泄到选择与综合的表现：对于这一构成完整艺术形式的过程，醉心于感伤化的作家往往缺乏自觉性。

实际上，即使那些主张艺术是情感的表现的作家、美学家，也明白艺术创造并不是感情的简单、直接的转换。他们都不同程度地对“表现”一词作限制性的规定。华兹华斯提出对感情的“回忆与沉思”的问题，他明白人如处于强烈感情激动之中是很难写作的。托尔斯泰也指出，感情的传达需要“某种外在的标志”，如动作、线条、色彩、语言等。而科林伍德更明确指出“表现情感决不能和暴露情感混为一谈”。他说：“说一个真正意义上的艺术家是一个表现情感的人，这并不是指当他害怕时就脸色发白、张口结舌，或者他生气时就脸色发红、大声咆哮等等。这些东西无疑都被称为表现，但是，正如我们要区别‘艺术’一词的真正含义和非真正含义一样，我们也必须区别‘表现’一词的真正含义和非

① 朗格：《哲学新解》，转引自《情感与形式》“译者前言”，中国社会科学出版社，1986年。

真正含义。”科林伍德把“真正表现的特征标志”规定为“明了清晰或明白易懂”,“一个人表现某种东西，他也就因此而意识到他所表现的究竟是什么东西，并且使别人也意识到他身上和他们身上的这种东西”[①]。这里,显然排除了把创作(或艺术表演)看成是感情“自然流露”的想法。如果作家、艺术家对自己所要“表现”的东西有清晰意识，能自觉把握，也使别人意识到，并因此察觉、发现自己身上存在的这种情感，那么，靠一种类似本能的发泄与自然流露是远远不够的，这里还需要对所要表现的感情的审视及考虑表现手段的问题。

当然，科林伍德等的解释、规定确实难以令人满意，他们虽然都在一定程度上注意到艺术形式问题，但并没有给予更大程度的重视，也没有把艺术形式创造的问题作为探索、研究的中心。比较起来，像卡西尔、苏珊·朗格等美学家，在批评“表现主义”美学的不足的基础上，更重视对这一问题以哲学—美学意义上的解决。他们提出了“构型”的概念:“艺术确实是表现的，但是如果没有构型(Formative)它就不可能表现。而这种构型过程是在某种感性媒介物中进行的。”感伤主义的作家，自然不能说一点也不注意艺术形式的创造，但可以说他们的注意、重视的程度很不够，也没有把形式的这种“转化”，这种“主观领域客观化”，看作一个作家的最主要的工作。正是在这一点上，卡西尔认为，艺术品是充满形式的生命。“一个真正的艺术家正是生活在这些形式中，而不仅仅是生活在他的个人情感中的；他正是生活在形状与图案，线条与模型，节奏、旋律与和声中的。”[②]

对于文学创作来说，形式的创造的手段或材料便是语言。作家和批评家觉得感伤倾向的脆弱与可笑，是在对语言的性质有进一步认识之后而加强的。他们从经验、也从理论上认识到，运用语言创造艺术品的过程，

① 《艺术原理》，第 125 页，中国社会科学出版社，1985 年。
② 《语言与艺术》，见《语言与神话》，第 173 页。

是一个充满欢乐与痛苦磨难的过程。在文学创作“构型”的始终，有许多的“挣扎”与“搏斗”。把创作看作是“自然流露”，实在难以认同。这一点，休谟在《浪漫主义与古典主义》一文中就指出过。他指出，写作不能不用语言，语言又是人人共有的，“它绝不能恰如其分地言所欲言，它只能表现出事物的一个折衷的梗概而已”，“然而对事物之观察，每每因人而异，要想将自己所见所闻，清楚恰当形之于文，就必须与语言做一可怕的争斗，不管是你想善用文字也好，或是想把握那种艺术的技巧也好”。这里所说的要做一“可怕的争斗”，大概类似刘西渭的“从作者的经验到表现是一个坎坷的‘天路历程’”那样的意思。这种艰苦的磨难，是因为把握运用语言的技巧不知要走过若干的路程，同时也是因为语言本身存在的缺陷，它不见得能有效而完满地传达人所感觉到的一切。当然，在了解了 20 世纪的“语言学转向”之后，作家更清楚了语言的“能指”与“所指”，语词与概念之间的复杂关系。因此，钱锺书在《管锥编》中说：“作者每病其传情、说理、状物、述事，未能无欠无余，恰如人意中之所欲出。务致密则苦其粗疏，钩深赜又嫌其浮泛；怪其粘着欠灵活者有之，恶其暧昧不清明者有之。立言之人句斟字酌、慎择精研，而受言之人往往不获尽解，且易曲解而滋误解。‘常恨言语浅，不如人意深’（刘禹锡《视刀环歌》），岂男女之情而已哉？‘解人难索’，‘予欲无言’，叹息弥襟，良非无故。”[1] 这里谈的是包括学术研究、理论文字的一切语言运用问题，如果单论更多触及人的“内在生活”的文学创作，情况的复杂和“恒患意不称物，文不逮意”的痛苦，将会有更甚的表现。既然我们多少明白文学创作并非水到渠成的自然表现，生命的体验、经验的积累、语言的运用、形式的构成都不可能一蹴即就，而我们的时间本来就不多，能力又如此有限，那么，就得把“表现”格外看重，更快地走上自觉的艺术家的道路。

---

① 《管锥编》第 2 册，第 406 页，中华书局，1979 年。



第二章

寻 根 趋 向

第一节　精神重建与文学寻根

在 80 年代的历史帷幕刚刚拉开的时候，老作家严文井在一封谈创作的信中讲过这样的话：“…… 我们现在各种年纪的好心人，不正苦于没有一个强有力的思想在人们的内心深处作为推动历史迅速前进的动力吗？因此我们查阅经典，回溯过去，捕捉那些已失去的岁月，解剖当前，憧憬未来，企图掌握那将要到来的每分每秒，重新布置自己的命运。”①

这段话，相当真实地描述了走出“文化大革命”的“死亡之谷”之后许多人的精神活动和情绪心态：他们曾有过的惶惑、恐惧、焦虑，他们紧张的探寻的目的和内容。而这也相当真实地概括了不少作家在这段“历史时间”中的自我意识。严文井的信是写给在南方的青年作家孔捷生的。孔捷生不久发表了在当时颇获好评的描写“文革”中知识青年生活遭遇的中篇小说《南方的岸》和《大林莽》。这些充满激情、也过分理念化的作品，所讲述的就是寻找生活立足点和未来道路的有关精神探寻的故事。《大林莽》里的“知青”小分队，被派去为建立新的橡胶垦植场寻找基地。然而，他们却在海南岛茫茫的热带原始森林里迷了路。

① 《给孔捷生的信》,《当代》, 1981 年第 3 期。

他们因为无法确定自己所在的位置、无法找到可靠的走出森林的道路而陷入恐惧、焦灼之中。这可以看作有关精神处境的“寓言”：确定位置、寻找出路的精神活动。这种状况，许多不同年龄的人都有过相似的体验，当然，情况和程度会有许多不同。但是，既然人是在生存的每时每刻都必须查问他的生存状况和生活价值的“存在物”，那么，这种查问便难以逃脱。

人对自身生存状况的查问的动机，来自于如严文井所说的“企图掌握那将要到来的每分每秒”的目的。审视我们的生存状况，目的正是为了决定今后的方向和具体的道路，我们都是生活在对于未来的向往与恐惧之中。另外，这种对生存状况的查问虽说贯穿全部生活过程，但是，不同的生活情境下，不同的历史时期，其集中与强度都会有不同的表现。在历史出现“错位”，生活经受强烈震荡，客观事变对原有传统价值观造成损害、破坏之后，这种查问会更为自觉、普遍，并呈现更尖锐的状态。70 年代后期到 80 年代，就是这样一个表现尖锐的阶段。

80 年代的文学创作，从这一角度上看，便具有明显的精神探索、精神重建的性质。作为精神探索的文学创作潮流，它有不同的“流向”，也表现为多种式样。呼唤失落的崇高感和英雄形象是其中一种；重塑现实人生与精神价值是另一种；从“历史”、传统中寻找、挖掘对现实“有用”的因素，也是着力的一方面。在多种流向与式样中，构成一股引人瞩目的潮流的，则是发生于 80 年代中期的所谓文学“寻根”的运动。作为一种时髦的热潮的文学“运动”，它维持时间并不长，早已成为过去，但是，它在理论、在创作上所创造的现象和留下的影响，在相当一段时间里不会消失。它仍会成为 20 世纪最后十年文学创作的重要主题与意绪之一，只不过将脱离那种有些表面化的形态。

在 1983 年到 1984 年间，一批青年作家对“文学寻根”问题曾有过自觉的、在开始还不想让外界知晓的“秘密”准备。他们交换过意见，

开过座谈会。“秘密”是为了开展一种运动，造成一种效应，并用冲击的力量推动文学的“进步”。“外界”对他们的主张略有察觉，是始于北京作家李陀的文章。他正式使用了“寻根”这一概念，说“我渴望有一天能够用我已经忘掉了许多的达斡尔语结结巴巴地和乡亲们谈天，去体验达斡尔文化给我的激动”[①]。后来，在另外的地方，他还进一步阐发了这种文学创作上“发扬本民族文化传统”的意向。接着，1985 年，几位当时有影响的青年作家在《文艺报》、《上海文学》等报刊上发表了一组文章来讨论这一问题。其中主要有韩少功的《文学的“根”》、阿城的《文化制约着人类》、郑万隆的《我的根》、郑义的《跨越文化断裂带》[②]等。他们的主张很快受到文学界的注意。他们的讲法、观点并不很相同，对一些问题的理解也存在差异，但是，却强烈地表现了这样的主导意向：中国文学应该建立在一个广泛而深厚的文化开掘之中，也即开掘我们生活的这块古老土地的“文化岩层”，把文学植根于本民族传统文化的土壤里。这种由理论阐述与创作实践所共同创造的“思潮”，后来的批评界称之为作家的“文化意识的觉醒”和创作上“民族文化意识的强化”。这样，文学界的“寻根”活动（理论上和创作上）便汇入了 80 年代中期在文化界出现的那场沸沸扬扬的“文化热”的大潮之中，成为“文化热”的一个重要组成部分。

与 80 年代文学发展的“风尚”一样，一切创作上的创新都采取“运动”的形式来展开，谈理论、发宣言、理论与作品并重，甚至没有作品先“宣言”一番。这次的“寻根”，对于“文化”，对于“民族传统”，对于文学与“文化”的关系，也发表了许多见解。由于他们所提出的问题原本就是长期以来被争论着的问题，也由于作家和理论家对所涉及的

---

① 《人民文学》，1984 年第 3 期。

② 分别刊于《作家》，1985 年第 4 期，《文艺报》，1985 年 7 月 6 日，《上海文学》，1985 年第 5 期，《文艺报》，1985 年 7 月 13 日。

理论其实并未有充分准备，这场有关文化寻根问题的讨论，便呈现热烈、而实际成效并非很大的状况。

有些奇怪的是，文学界关于“寻根”的关注，首先并不是在文学的角度去考察，而首先是从当时忙于界定范畴的“文化”的角度去立论。这恐怕不是原来的那些倡导者的初衷，但也提供了一个有说服力的实例：80 年代的文学现象和创作问题，较少具有自足的独立性质，而常是某一普遍性社会思潮的一种具体形态，或是它的反响和补充。不过，这批作家极力引入“文化”的概念，直接动因在于他们对当代文学长期形成的社会政治的狭窄视境已很不耐烦，扩大视境，将对人生与社会的探索，从政治的范围扩大到“文化”、民族性格的领域，是他们为当时“拯救”文学所开出的、他们自认为是极为有效的“药方”。对文学“寻根”这一命题从根本上提出怀疑的人不多，当然也不是没有。如现代文学史家唐弢就认为，这一提法是根本不能成立的。他说“寻根”从文学上来说，来源于美国黑人作家阿历克斯·哈利所写的畅销书《根》。哈利是非洲移民的后裔，他通过对自己几代先辈生活的考察追述，寻找家族的历史。唐弢说：“我以为‘寻根’只能是移民文学的一部分，‘寻根’问题只能和移民文学同在，如果不是移民文学，也就是无所谓‘寻根’，无从去‘寻根’了。”他说，也许散居世界各地、乃至加入外籍的华人作家有一天会萌发“寻根”的念头，即作家的“本土性”问题。“除此之外，先生们，难道你们不是中国人，不是彻头彻尾地生活在中国大地上的吗？还到哪里去‘寻根’呢？”[①] 这里，从“语义”的角度所作的辨析并不错，但如果说到提倡“寻根”的作家的具体主张，以及他们赋予这一概念的具体内容，那么，唐弢先生肯定有所误解。

争论的焦点是在不同的方面，即从文学、“文化”的角度对这一文

① 《“一思而行”——关于“寻根”》，见《人民日报》，1986 年 4 月 30 日。

学主张的具体内容和产生的后果提出的疑问。“寻根”在文学题材和主题上，很容易理解为一种转移。在80年代中期，虽说“文革”刚结束之后作家与读者的普遍性政治热情和对社会问题热切关注的程度已有很大减弱，但是，政治责任和社会关切，仍是许多作家、读者的顽强的传统心态。人们对“寻根”的最大忧虑是，惟恐文学在这种主张的误导之下，会离开时代“主潮”，遁入山林，寄情于人迹罕到的山水，使文学成为少有人间烟火气息的苍白的“艺术品”。唐弢对“寻根”的不满情绪，可能来自于此。另外一些学者(如李泽厚等)，也对这一点不无忧虑。在对文学“寻根”表示了某种理解之后，他们希望能看到更多的“反映时代主流或关系到亿万普通人的生活、命运的东西”，即使那些从深山野林、荒凉大漠中去“探求那似乎是超时代、超现实的永恒的人生之谜”的作品在“审美和艺术上有相当水平”，也难以平息这样的疑虑：“为什么一定都要在那少有人迹的林野中，洞穴中，沙漠中而不是在千军万马中，日常世俗中去描写那战斗、那人性、那人生之谜呢？”① 在文学创作上，如何处理历史与现实、传统文化与时代精神、艺术价值与当代意识之间的关系，一直是中国文学所关心的问题，也是这些争论的症结。其实，主张文学“寻根”的那些作家的大多数，都是一些无法忘怀现实、关注中国“今天”命运的人。他们也都提出要重视现代意识在“民族文化重构”中的指导意义，以避免由“寻根”而走向“复古”。“复古”，对许多中国作家来说，是难以接受的，这不过意味着重新受令人窒息的梦魇的控制。

由于文学“寻根”的倡导者主张把中国文学植根于民族文化深厚土壤里，因而，民族传统文化的主要内容及对其价值的估断，便成为这场争论的另一重要问题。其实，对这一问题的争执论辩，已远远超出文学的

① 李泽厚：《两点祝愿》，见《文艺报》，1985年7月27日。

领域。无论是对于中国传统文化及其“特质”的规范，还是对这种文化所作的评价，自 20 世纪初以来近百年间，一直存在着此起彼伏的争论，且一直是人言言殊。就在 80 年代，这一争论仍在继续。不过，文学界的“寻根”论者却有其特殊性。这些提倡文学“寻根”的青年作家，是被称为“知青”作家的一群。他们的青少年时代，是在毁灭“文化”的“文化革命”运动中度过的，这场“革命”，使他们失去受系统的传统民族文化教育的机会，因而，他们有时表现出来的那种有些狂热的意向与行为，并不值得大惊小怪；他们言论之间，言（理论）与行（创作）之间存在的矛盾，也就不难理解。他们回顾自己的观念、知识结构建立的历史后却发现：“我们民族特有的价值观念，我们民族对自然、社会、人的睿智而至今仍不失其意义的彻悟，我们民族与众不同的精深的审美意识，却几乎没有一本教科书曾向我们传授。”一个提倡“寻根”的作家说：“我所熟悉的一些青年作家，在文化感（我杜撰之词）上，也正酝酿着一种强烈的寻根倾向。聚一起，言必称诸子百家儒释道，还有研究易经八卦的，新鲜得很……久而久之，便愈感到自己没有文化，只是想多读一点书，使自己不致浅薄。”这种相当情绪化的叙述，虽表现了对把“诸子百家儒释道”、“易经八卦”等等都包容在内的“传统文化”的孺慕之情，却难以就据此来证实他们对实际上十分复杂的“传统文化”的真正态度。他们的“新鲜”感，也主要是与他们对这一切知之不多有关。在有所了解之后，很难说这种兴奋还会继续维持下去。就在上面那种把儒释道八卦易经都放在“传统文化”的这口锅里煮，并表示了“新鲜得很”的兴奋的同时，同样主张“寻根”的韩少功就表现得冷静，看法也有许多不同。他从自己的选择和判断出发，提出了“规范”的传统文化与“不规范”的传统文化的区分。他的解释是，前者指的是产生于中原的、以儒家学说为基本核心的文化，后者则更多地存在于野史、传说、民歌、神怪故事以及偏远地域（包括少数民族聚居地区）的民情风俗之中。他的这种划分，便表现了他

所作的选择。南方的另一位作家李杭育也表现了相似的对儒学持明显批判观点的态度。他认为不应笼统地讲“传统”。中国的文学传统并不见佳，纯粹中国的传统，骨子里是反艺术的；中国文化形态以儒学为本，文学的“载道”与哲学上的实用主义、宗教的世俗化、政治礼仪化等等，合成中国传统文化的根基。他与韩少功一样认为，我们民族文化之精华，更多存在于中原的“规范”文化之外。“规范”的、传统的“根”，大都已枯死，我们需要的根，存在于这一规范之外。这些看法，也许更能代表他们的感情意向，并提供了了解他们一个时期的创作的思想感情线索。不过，如果就讨论这些理论问题所达到的程度来说，他们的意见很难说有什么更值得注意的价值。从“理论”上说，对于中国文化特质及其价值的争论，在这一时期主要还是由思想界和哲学界承担。《中国社会科学》杂志 1985 年第 4 期所发表的冯友兰、张岱年、李泽厚、梁漱溟、杜维明等的言论，可以看到在这一问题上有代表性的几种主张。自然，这些观点，大体上也是自上一世纪，尤其是“五四”以来各种主要观点的延伸与“老调重弹”。“老调重弹”可能说明学术界对这些问题的研究还缺乏重大进展，但更重要的是，整个的社会文化背景所面临的基本问题，仍在使这些“老调”具有生命活力，仍有新鲜感。

有关文学“寻根”问题的讨论所涉及的另一个方面，是对于“五四新文化运动”的评价。这同样也不是一个新问题，自“五四”发生之后不久，这种有关评价的争论就已开始。“五四”新文化运动，是一项包容各种阐释的复杂的“遗产”，“五四”实际上也已演化为现代中国人的一项重要的象征。对于“五四”面目的各不相同的描述和作出的不同评价，事实上已成为各个时期、处在不同地域的中国人的互异的政治、文化价值观的表达“载体”与表达方式；各种不同的描述与评价，可能与“五四”的真实面目距离越来越远。但是，一个重要的事实是，中国有关文化的改造、革新、发展的问题，却好像离不开对“五四”的遗产的

处理这一步。因而，80年代文学的“重建”，也摆脱不了这一已变得有些沉重的课题，至少在它的最初阶段是这样。

主张文学“寻根”的青年作家都肯定“五四文化运动”在社会变革中产生的伟大意义。但他们认为，这一运动对中国文化的发展所带来的后果是复杂的，是具有两重性的。从“消极”的一面说，这一运动造成了中国传统文化的断裂，因而提出了所谓“文化断裂带”的说法。在现代，对“五四”提出批评的观点涉及多方面问题，其中主要一点就是所谓对民族文化遗产采取“全盘否定”的态度。主张“寻根”的一些作家，不同程度地认同这一观点。有的人这样说：“近来，每与友人深谈起来，竟不约而同地，总要以不恭之辞谈及‘五四’。五四运动曾给我们民族带来生机，这是事实。但同时否定得多，肯定得少，有隔断民族文化之嫌，恐怕也是事实？‘打倒孔家店’，作为民族文化之最丰厚积淀之一的孔孟之道被踏翻在地，不是批判，是摧毁；不是扬弃，是抛弃。痛快自是痛快，文化却从此切断。儒教尚且如此不分青红皂白地被扫荡一空，禅道二家更不待言。”[①] 这些话中表现出来的情绪、看法，与20世纪的“新儒家”的持论，有许多相似之处。与陈独秀、鲁迅等更多、更深刻地看到中国传统文化的落后和腐朽面，看到传统文化对中国的进步和民族心理性格的更新所造成的严重障碍，与坚持持续尖锐的批判态度不同，“新儒家”对传统文化有更多的留恋怀念之情，也有更多的肯定与赞美。因而，他们对于严厉（自然也不能说不存在某种偏激）批判孔孟之道的“五四运动”，必然存在一种非议。梁漱溟早在20年代，就对“五四新文化运动”的目的和实际意义提出批评：“有人以五四而来的新文化运动为中国的文艺复兴；其实这新运动只是西洋化在中国的兴起，怎能算得中国的文艺复兴？若真是中国的文艺复兴，应当是中国自己人生态度

① 《跨越文化断裂带》，载《文艺报》，1985年7月13日。

的复兴……"[1] 在梁漱溟看来，中国人的人生态度的复兴，必须建立在中国传统文化的基础上。80 年代提倡"寻根"的作家中的一些人，与梁漱溟等一样，正是认为因传统的被切断而表现了对"五四"的怀疑与批评姿态的。他们的情绪与看法，很快受到捍卫"五四"原则的文学圈内外另一些人的反驳。

实际情况当然远比上述简略介绍要复杂得多。对以孔孟之道为核心的传统文化的孺慕并不能完全代表所有文学"寻根"倡导者的观点，即使在理论上表现了这种孺慕的人本身也存在着复杂的矛盾。对于是否存在一个"文化断裂带"问题也有不同看法，而关于"五四"遗产的现代意义、价值，更是众说纷纭，莫衷一是。不久，文学界、包括倡导"寻根"的作家认识到，文学创作与文化史上近百年来争论不休的这些问题虽说有密切关系，但毕竟是两回事；搞清楚这些问题，对文学的发展与成熟，并不具直接的意义。况且，即使他们热衷于投入这场争论中，他们对相关的问题、材料，也缺乏必要的准备与了解。在多少了解中国现代思想史、文化史的情况之后，他们中一些人明白：在这些问题上贸然发表意见，从一种"灵感"出发提出"文化断裂带"概念，对这一那一问题作出判断，是既不明智，也非必要。于是，在文学界内部，这场由"寻根"引起的有关中国传统文化特质及其价值的争论，很快便停息下来。作家们知道，他们有另外一些事要做，这项工作，最好是由思想史、文化史专家去"经营"。他们当然也离不开对这些问题的关切，但最好是从人的感性生活、从人生体验的角度切入，而不一定要从科学认知的角度去寻找答案。

---

① 《东西文化及其哲学》，第 213 页，商务印书馆，1935 年。

第二节　寻根思潮的社会历史背景

文学“寻根”的提出及引起的论争，是80年代文学过程中一个不小不大的插曲。作为一个文学“运动”，它也许并不值得过分注意。但它也肯定不是文学“弄潮儿”在这十年中常见的一种“戏谑式”的举动。提出这一主张的社会思潮背景，这一问题中所潜隐的作家创作意识，有许多东西值得我们进一步去探讨。

从总的方面看，“寻根”的提出是自70年代中后期以来绵延不断的精神探索在达到某一阶段之后的产物，同时，也是中国当代作家有关“文学重建”的努力所采取的一个有意识的步骤。以文学“寻根”为形式的精神探索与“文学重建”的活动，在理论和创作上都表现出相当程度的复杂性，因此，文学“寻根”在开始似乎朝着建立某种文学流派的方向进行聚合。但是，在事实上，却从未曾形成“流派”性质的那种单一性的结合。尽管如此，就“寻根”者的动机、出发点、某些设想等背景因素而论，又确实存在一些重要的共同性。

首先，如本章开头所说，这是通过文学的“手段”以寻找、确立精神支柱和可靠的价值观的努力的一部分，是人们面对各种压力（历史的和现实的，精神的和物质的）寻找精神上的“家园”的一种表现形态。卡西尔在《人论》中说，我们虽然不时有对既往的生活和经验的回忆，然而，“我们更多地是生活在对未来的疑虑和恐惧、悬念和希望之中，而不是生活在回想中或我们当下经验之中”。虽然许多诗人、哲学家、宗教家都一再提醒、警告这种对未来的疑虑、希望是一种虚妄，或是一种自我欺骗，而让我们执着于现在，“但是人决不会遵从这种劝告，思考着未来，生活在未来，这乃是人的本性的一个必要部分”①。

① 《人论》，第68页，上海译文出版社，1985年。

不过，看起来有点奇怪的是，对未来的思考、把握、设想，却往往在“回顾”中进行。他们要从“历史”，从已逝的生活和经验中去寻找依托，寻找材料，寻找于个人、于集体的生活仍有活力的贯穿线索。人也许有惊人的想象力和幻想的激情，所谓浮想联翩，天马行空。但是这些想象、幻想，在大多数情况下都没有能产生过可以信赖、可以心安理得地加以争取的生活境界。他们的争取，都只能在对“过去”的反省、比较中进行。因而，广义上的精神的“寻根”，存在于人类的整个历史过程，是人作为“历史的存在物”对未来道路的选择所必需的。这种情况，特别明显地表现在社会生活发生急剧变化的时期。而且，这种属于思想感情上的“探源”的“寻根”思潮，又是在要求摆脱、超越长期以来沿袭的思想观念和行为方式的情况下产生的，因而，它总是显示为想要抓住事物的“本源”，排除表层的装饰而达到对“本质”的掌握的趋向——虽然这种穷本溯源始终只是一种意向。如果说80年代文学“寻根”的潮流有什么特别之处的话，那么，它还在相当程度上重复了“五四”时期的启蒙者的思维和感知方式。文学“寻根”倡导者中有的人尽管可以对“五四”的新文化运动、对这一运动的启蒙精神表示不敬，但他们却的确是“五四”的“文化”产儿，身上仍流着他们想反叛的先辈的血液。他们不是在个体的生命体验和情感经验的层面上来考虑精神归宿的问题，他们更关心民族整体的文化心理特征。而当他们把所谓民族在悠长历史过程中“积淀”的文化意识与心理素质放进他们考察的中心位置的时候，在实际上便一定程度地承接了“五四”那一代人对所谓“国民性”主题的热衷，不管他们对这一“主题”有什么新的阐释，提出什么与众不同的结论。

80年代文学“寻根”的出现，还有另一层的背景因素需要指出。在经历了一段时间不算短的“自我封闭”之后，70年代后期，中国社会生活出现了逐渐打开门窗，向外界开放的事实。“开放”涉及经济、文化

等相当广阔的领域，交往的增多，其结果是使域外（尤其是西方）的文化再一次大量涌入，其规模似乎比19世纪末、20世纪初更大、也更深入。思想观念、行为方式，以及大量的物质的与精神的产品的涌入，导致了这一时期人们最乐于说的那句话——东西方文化冲突、碰撞——所描述的现象的出现。“开放”而带来的两种文化的冲突，迫使人们重新捡起一系列的问题：东西方文化的物质及它们的异同优劣；我们对待不同文化所体现的基本观念和价值所应采取的态度；新旧文化在这种碰撞的历史背景下能否调和结合；在今天，我们在“文化”问题上，在社会发展上应走什么样的道路。对于这一情况，了解历史过程的学者不免感慨系之：今天二十几岁的青年再次拾起他们的祖父、曾祖父的问题、看法。其实，他们的“祖父”、“曾祖父”们（如果他们还健在的话）也同样在拾起自己曾提出的问题、看法。这看来有些滑稽，也让人感到悲哀，却也无可奈何，无法回避。但也不能把这看作简单的重复。思想运动并不总是表现为提出新的命题；某些问题的一再被提出，显然是存在着共同的背景。“寻根”，正是在东西方文化、现代文明与古老传统的比较、碰撞所产生的惶惑、痛苦中做出的反应与采取的对策的一种。

有关东西文化的特质及优劣等问题，我们已读过许多的论述。在许多说法面前，我们有时会感到缺乏能力做出稍有根据的处理。但是，冲突与碰撞所产生的情感、心态上的矛盾，就存在于每一个不与外界完全隔绝的人身上，因而多少能为我们所感知。在80年代，我们能够感受到的惶惑，产生的情感矛盾，在有关“文化”问题上主要表现为两个方面。

第一个方面，更多表现为历史的因素，但也不是与现实状况无关。在许多中国人的心理意识中，“外国”、“西方”常与入侵、枪炮等联系在一起。东西方文化的交流，在19世纪以来的近代，从来就不是平等的。西方文化在中国的传播在许多情况下总是伴随着商船队、传教士、枪炮声。由于社会发展阶段的不同，国力的差异，西方对待中国，与中

国对待西方，在地位上，态度上，方式上，都有很大不同。对西方人来说，中国可能意味着遥远、神秘，意味着可供开拓的原料产地与商品推销的市场，当然也意味着另一种不同质的、奇异的文化形态。而对于中国人来说，他们对于西方的物质和文化，态度、感情就要复杂得多。这产生了在对待西方文化上的敏感、紧张而又脆弱的心理状态，产生了渴慕与排拒、创造与模仿、自尊与自卑、自傲与自贱等的复杂交织并存，以及这种对立因素在一些人那里发生的转化。对于西方人来说，关注东方，介绍与接受东方文化，并未发生会“全盘中化”的顾虑，不会因此产生忘了老祖宗的惊恐，况且他们有的祖宗也不很“老”。但是，主张、欢迎“开放”的中国人，他们的反应就不会那么简单。即使一些对民族文化传统和价值观念持更多批评的人，一些主张观念和社会生活的全面更新的人，面对民族历史和传统，也会出现难以释然的感情冲突。“寻根”问题的提出，不能说与这一思想感情因素无关。

另一方面的思想感情矛盾，则来自于“时代的落差”。中国所进行的以经济发展为中心的“现代化”进程，是在改变其落后的“农业国”的面貌，是一个走向工业化的过程。但是，这一进程，并不是发生于18、19世纪，甚至也不是发生于20世纪初叶，而是在20世纪七八十年代中来推动。这个时候，西方早已进入了所谓“后工业化社会”的阶段，工业化国家在20世纪初以来，就已暴露出现代工业化、现代文明的许多弊端痼疾。这就像是一面镜子，努力推动“现代化”的中国人从中看到他们向往的、愿为之努力的前景，也看到种种矛盾和问题。如何能摆脱落后、贫困的这个“魔鬼”的纠缠，又能尽可能避免现代工业社会出现的种种病痛，这个难题萦绕在关心国运的人们心间。他们意识到，现代化进程，不仅应理解为物质生活的进步与发展，而且也应达到精神领域的健全与丰富。许多批评西方文化、推崇民族传统观念和习俗的人，正是从这一点上立论的。前面提到的梁漱溟在20年代的看法，就是基

于对西方工业文明可能冲击、破坏中国传统文化、导致精神上的衰落与贫困的忧虑的。他有一段似乎很能打动人，但也为人所诟病的话："西洋近百年来的经济变迁，表面非常富丽，而骨子里其人苦痛甚深；中国人就没有受着。……虽然中国人的车不如西洋人的车，中国人的船不如西洋人的船，……中国人的一切起居享用都不如西洋人，而中国人在物质上所享受的幸福，实在倒比西洋人多。盖我们的幸福乐趣，在我们能享受的一面，而不在所享受的东西上，——穿锦绣的未必便愉快，穿破布的或许很乐；中国人以其与自然融洽游乐的态度，有一点就享受一点，而西洋人风驰电掣的向前追求，以致精神沦丧苦闷，所得虽多，实在未曾从容享受。"梁漱溟认为，人类以前是物质不满意时代，以后似可说转入精神不安宁时代。机械实在是近代世界的恶魔，而中国孔子儒学为本的"路向"，则是解决人生意义上的苦恼和"精神无着落"的生路。[①]梁漱溟的比较所得出的结论是：西方人尽管物质富丽，却造成精神上的贫乏；中国人尽管车船不如人，却避免了精神沦丧的苦闷。在这种情况下，你究竟选择什么？也许我们都该听从他的劝告，选择一种"安贫乐道"的生活。然而，可疑之处便会接踵而来：我们是否为了精神的"富足"而必须继续忍受穷困的生活？而物质的贫困、生活的窘迫艰辛，又是否能保持精神上的富足和安宁？作为这种精神的核心的"孔子儒学"是否真的那么美好？在这里，显然是把"现代化"仍是一个奋斗目标的中国与已进入"后现代"的西方工业国家面临的问题混淆起来了。但是，这一切都可以姑置勿论。因为对于文学来说，制定一种社会发展战略与政策并不是它应承担的任务，文学关心的是人的心理、精神问题。当然，在80年代，"精神失落"不仅来自于对"现代化"将要造成的"文化后果"的忧虑，而且来自于"文革"等现实的社会政治因素。这两方面的压力，

① 《东西文化及其哲学》，第152页，商务印书馆，1935年。

加重了作家的精神探求的负担。因而，如果“寻根”的作家对梁氏的这些议论产生反响与共鸣，那并不是不可理解的事。

最后，还要指出文学“寻根”思潮出现的另一背景因素，这就是令人有些难堪的“当代文学”的现状。“文革”结束以后，作家对当时文学的状况的不满是可以想见的，人们曾用诸如“废墟”的比喻来形容。接着，对五六十年代的“当代文学”的存在严重缺陷，也越来越有清醒的认识。如何使文学摆脱困境，进行文学的“重建”，是许多作家思考的中心问题。在开始阶段，一批历尽沧桑的中、青年作家，从我国五六十年代的“非主流”文学中寻找观念与形式。“写真实”、“干预生活”等成为当时激动人心，并被认为是能“拯救”中国文学的口号。这一阶段，承接的是50年代中期进行文学革新的作家所树立的意识，这就是对文学的现实主义传统的坚持，和对作家作为“知识分子”所担负的启蒙使命的意识的确立。从创作情况看，文学开始从演绎政治概念、从描绘“神化”英雄，变化为表现普通人的真实际遇和真实情感，这无疑是个重大的进步。沿着这一发展路线，文学创作逐渐摆脱单一的视角，而朝着在五六十年代被批判的“现实主义深化”的方向延伸，而使80年代文学与“五四”开辟的现实主义传统相衔接。

不过，80年代西方文学，尤其是西方现代文学的大量翻译、介绍，使文学“重建”的努力出现一些变化。面对不同的作家作品，不同文学流派，引起当代作家文学观念和创作方法的进一步拓展。“现实主义”不再是最高的目标和不可逾越的界限。在1982年初，冯骥才在给李陀的信中这样写道：“我急急渴渴地要告诉你，我像喝了一大杯味醇的通化葡萄酒那样，刚刚读过高行健的小册子《现代小说技巧初探》。如果你还没见到，就请赶紧去找行健要一本看。我听说这是一本畅销书。在目前‘现代小说’这块园地还很少有人涉足的情况下，好像在空旷寂寞

的天空，忽然放上去一只漂漂亮亮的风筝，多么叫人高兴！"[1]冯骥才的信，引发了有李陀、刘心武、王蒙等作家参加的有关"现代派"的讨论。当然，如何评价、对待西方现代派文学的讨论在1980年就已开始。现代派文学，成为人们的热门话题，受到许多作家、读者的关注。不少人或明或暗地产生了这样的想法："现代派"文学的观念和方法，可能为克服中国当代文学的困难提供可行的出路。站在今天的立场上看，"急急渴渴"似乎是有些可笑。但是，却是当时许多人的情绪的表现：他们好像看到一个新的天地，找到一条可以驰骋的大道。

但是，随着对20世纪域外文学发展过程及西方各国重要作家、作品了解的全面与加深，人们又突然意识到，空旷寂寞的天空上的那只风筝，虽"漂亮"，但色彩好像有些"陈旧"。他们所津津乐道，所模仿效法的，有不少在其产生的"本土"已成为"历史"。尽管在"现代派"这个含混的概念下所包括的作家作品，有许多东西仍活在今天，但作为"流派"或一时的"风尚"，已经"烟消云散"。因而，当作家和读者为王蒙的《春之声》、《海的梦》所运用的"意识流"技巧而激动地争论，为高行健的话剧《绝对信号》那种打破时空界限、具像地表现心理活动的技巧而兴奋不已时，他们却没有意识到这一切都早已不是新的东西，在世界文学中已是习以为常的表现手段。况且，以"现代派"的创作来衡量，中国这些初期的模仿之作，大体上只是停留在一些具体的方法上。等到他们认识到这一点之后，随着就不免有惶恐之感：跟在某些西方现代作家后面，对他们的观念、情绪、方法模仿得再好，那又有什么用处？文学的影响虽然是普遍现象，作家不可能在没有任何借鉴的基础上构筑漂亮结实的建筑，正如艾略特所说，一个诗人的作品中，不仅最好的部分，就是最个人的部分也就是他前辈诗人最足以使他们永垂不朽的地

① 《中国文学需要"现代派"》，《西方现代派文学问题论争集》下册，第499页，人民文学出版社，1984年。

方。但是，影响、模仿并不能代替独创性，而缺乏独创性（个人的和民族的）的作品，不可能得到更广泛的承认。于是，如果从中西文学比较的开阔视境的基础上，重新回到民族"传统"，从中国文化中挖掘、寻找有价值的东西，是不是对文学的"重建"更有效、也更正确些呢？

这种想法，得到一些"事实"的启发与支持。一是一些西方学者、作家对中国文化、中国文学的向往与欣赏的态度。在 80 年代初，人们经常谈到叶芝、庞德等重要的"现代派"诗人对中国古代诗歌的借鉴和兴趣。赵毅衡在《远游的诗神》① 一书中，就罗列了大量的第一手材料，来描述中国古典诗歌对 20 世纪初美国新诗运动和"意象派"诗的出现所起的重要作用。又一个"事实"，则是五六十年代表现为对"现代主义"倾斜的台湾文学（尤其是诗歌），在 70 年代以后发生了向"乡土"的"回归"。这在大陆的一些捍卫"传统"的作家看来，颇有点"浪子回头"的意味。至于 20 世纪拉丁美洲文学所出现的"文学爆炸"，更对文学"寻根"的倡导者的想法以直接启发和推动。这一取得世界性成就与影响的"拉美文学"，包括墨西哥的富恩特斯、卢尔弗，危地马拉的阿斯图利亚斯，阿根廷的博尔赫斯，秘鲁的略萨，哥伦比亚的加西亚·马尔克斯等等。他们既然能把自己的文学创作建立在对本民族文化的深刻体验与认知的基础上，并由此取得辉煌成绩，那么，有着更丰厚的民族文化传统的中国，为什么就不能呢？阿斯图利亚斯 1966 年被授予诺贝尔文学奖，授奖理由是"由于其出色的文学成就，他的作品深深植根于拉丁美洲印第安人的民族气质和传统之中。"其实，加西亚·马尔克斯、博尔赫斯，以及诗人聂鲁达等，也都是如此。"深深植根"这一点，会给中国作家留下"深深印象"。当然，他们也注意到这些拉美作家，都曾广泛地接受西方文学、包括现代派文学的影响。然而，从拉美作家那里，他们认识到，必须以中国人的感受性来借用和改造西方的观念与形式。

---

① 四川人民出版社，1986 年。

在各种复杂的因素和条件的作用下，一些作家自然觉得把“文化”这一由“社会遗传”所形成的，包括思想模式、情感模式、行为模式等内容的概念引入文学创作的范围之中，将是十分有意义的。阿城批评中国当代小说往往不被当作小说、当作艺术看，而被当作“社会学”的材料，他认为，原因就在于未能将创作建立在“文化开掘”之中。郑万隆把小说的内涵构成分为三个层次，一是社会生活形态，一是人的人生意识和历史意识，他认为，更深一层是文化背景，或文化结构。他们都认为，作家的创作应达到这样的更深的层次，才能使小说真正成为小说，成为艺术。从扩大作家感知、体验、表现的广度与深度看，从把生活与人自身看作一个复杂的整体的这一认识看，他们的主张、强调是有道理的，也表现了作家在走向“成熟”。不过，说到小说能真的成为小说，成为艺术，而不仅仅被当作“社会学”材料这一点，他们并未抓住问题的要害。对于这个问题，后来有的人说得好：“终极意义上，使文学从平庸变为伟大的，是天才，不是文化。天才使文化复活，成为文学的灵魂，骨骼，和语言，而平庸者使文化材料成为文学中的累赘……”[①]“天才”自然是个极含糊的说法，但如果期望靠“文化”上的开掘就能提高文学的艺术水准，那确是不合乎实际的想法。小说从被当作“社会学”研究的材料“进化”为“文化学”研究的材料，这之间并没有什么实质性的区别。

第三节　对民俗、“地域文化”的重视

作为一个文学运动，“寻根文学”也许有它的典型性的、在这一运动的“理论”指导下产生的作品，但在实际的文学创作的表现中则要广

① 吴亮：《文学中的文化和文化中的文学》,《作家》，1986 年第 4 期。

泛、复杂得多。原因在于如下的两个事实，一是“文学寻根”只是一种思想情感“意向”的追求，实际上并没有统一的、有严格理论规范的主张。另一个事实是，它是范围极广的一种社会思潮与文学思潮，只是其中一部分作家以明确的宣言加以强调。在这以前和以后，作为一种创作倾向，也存在于另外一些并不加入这一“运动”的作家的创作之中。而且，不仅是在小说创作上，在诗、绘画、音乐等各艺术门类中，都有一定的表现。诸如《风·雅·颂》等器乐作品的出现，舞蹈上对汉唐舞蹈的现代人所作的挖掘与“重现”，“编钟乐舞”的演出，《西藏组画》（陈丹青）、《父亲》（罗中立）等用传统技法表现乡土题材的“乡土写实绘画”的受到赞赏等等。诗歌创作上，西南有所谓“整体主义”、“新传统主义”的流派的出现，他们被认为是文学“寻根”的先声。……当然，不同作家、不同作品所表现出来的对“传统”的态度各不相同，对“传统”的关注点和价值判断，也有很大差异。但它们都是这一文学思潮的最初的组成部分。

不过，“寻根”的意识，的确在小说创作上体现得更为明显、充分，并给 80 年代小说创作的观念、形态，带来一定的影响。

首先是小说创作对于民俗、“地域文化”的重视成为一时风尚，且建立起有独立特征的所谓“风俗小说”形态。这是对民族文化传统、民族文化心理素质重视的结果。我们都很清楚，当代中国小说，尤其是六七十年代小说中的地域、民俗的特征、色彩已相当模糊，淡化、褪色得几乎难以辨识。如果写的是城市，可以理解为任何城市；是乡村，也可以看作是任何一个村庄。人的生活，大都局限于“政治”层面，而人际关系，则完全从“阶级”关系上加以刻画。当时作家的看法是，支配、决定人的思想、情感、行为等的动力，以及人的思想、情感、行为的基本构成，是阶级、政治的观念意识。这些作品，在很大程度上忽略了人的日常生活和人的性格、心理内容中所包含的民族文化的和人性的因素。汪曾祺在谈他的小说时说过：“风俗是一个民族集体创作的生活抒

情诗”。正是在特定地域的民情风俗中，在人们的日常生活中，对个人的描绘刻画，与对社会、民族历史的表现连成一体。因为民俗既有其变异性，但也有明显的稳定性或传承性。尤其在一个相对封闭的社会环境中，民情风俗仍保存着许多历史的因素，是民族历史的“活化石”。这当然会引起“寻根”作家的兴趣。一个地区的人们的住房、居室陈设、穿戴、语言、道德观念、表达方式的情况，以及家族状况、村落组织、交际方式、婚丧礼仪、生产方式、传统节日、宗教信仰等等，都取决于这一地区的人们在地理上、种族上、历史过程上，政治生活上的特定位置。因而，对地域民俗的关注、考察，是从更广阔的时空范围里来观察人的表现，也是作家文化意识强化在创作上视角转移、拓展的表现。

在80年代，不少作家事实上已注意到这一情况：现代中国小说中那些较优秀的作品，都不是离开对特定的生活背景的深入表现而单纯描写感情与观念的冲突的。这些作品，都显示了作家对某一历史时期、某一地域的风俗习惯、伦理道德有具体而深入的体察。这是使它们在人物性格刻画和环境描写上避免简陋、粗疏的一个保证。这些作品提示我们：除非对人与人的关系，对人的传统生活有深入的把握，否则无法摆脱创作上的教条化的感伤倾向。鲁迅对浙江绍兴一带的农村、市镇传统生活的深入研究，沈从文以湘西等地作为自己探索人生的“基地”，都说明了这一点。沈从文对于他的家乡的历史与现状，对湖南沅水流域各县的地理、历史、民情，对当地土著部队的士兵生活，沅水流域的船夫水手的命运，边地民众与少数民族的蛮性力量的深入了解，从他的作品中可以看得很清楚。他写的人性和性格中的民族心理因素，是具体的、充满感性活力的。他明白这个地区的山川地理与历史沿革等特点对这一地区人民的生活、性格带来的限制，他真实地刻画了生活在这里的各式人等在感情、生活道路上所做的独特的挣扎与奋斗。在为80年代“风俗小说”作家提供可供仿效的实例上，沈从文是影响深远的一位。

另外的作家还有哥伦比亚的加西亚·马尔克斯和美国的福克纳。他们对中国“寻根”作家的创作都曾起过有力的作用。批评家沃伦认为，福克纳所创造的那个名叫约克纳帕塔法的“神话王国”，是那样的生机盎然，“任何小说中的世界都比不上福克纳从社会学的角度分析得更缜密”：“阶级，职业和历史的特征写得十分鲜明，我们完全能够知道他们的说话、衣着、饮食、住房、风俗和态度。自然和社会学、地理和人文地理，在福克纳的作品中，虽然不费力气地却是一丝不苟地被反映出来。”[①] 在中外卓有成就的前辈作家的创作的启示下，当代“寻根”作家认识到，在作品中凭空地布置、宣讲某些有关政治、伦理道德、人生的“哲理”，很难说有什么思想价值和艺术价值；人作为“历史存在物”，他所经历的政治、道德冲突和人生危机，都不能离开包含具体民俗在内的“历史”。

一般来说，作家大体上都有他们比较熟悉、并在以后创作中成为取材重点的生活范围。这又往往与他们青少年时代的生活有关。但是，是否对特定地域的风俗等“有形文化”和对信仰、世界观等“心意现象”[②] 进行细致悉心的考察，不同的作家态度并不一致。有的作家更倾向于扩大取材的生活范围，并不专注于表现某一特定的“乡土”。另外，即使关心民情风俗的“背景”，在处理上也有粗细疏密的不同。在 80 年代小说创作中，较早注重民俗描写在小说的情调、氛围、人物心理性格刻画中所起作用的作家，是汪曾祺。汪曾祺所走的“艺术路线”接近于他的老师沈从文。他并不愿在题材、主题上赶时髦、凑热闹，他以一种“抒

① 罗伯特·潘·沃伦：《威廉·福克纳》，见《福克纳评论集》，第 51—52 页，中国社会科学出版社，1980 年。

② 有的民俗学者将“民俗”的范围，确定为“有形文化”（主要为“物质文化”）、“语言艺术”（故事、传说、谚语等）和“心意现象”（宗教、世界观等）三个方面．但也有的并不赞成这种分类。参见［日］关敬吾编著的《民俗学》，中国民间文艺出版社，1986 年。

情性小说”的写法，来把握他所熟悉、经过他的感情、心智沉淀过的东西。他的《受戒》、《大淖记事》、《故里杂记》、《桥边小说》等，都主要以江苏高邮地区那一带的市镇生活作为取材中心。他探索了不同的民情风俗中人物性格、心理的特点及其变迁，描写了这种独特的“文化氛围”如何孕育了健康的或平庸的人性。邓友梅在进入80年代之后不久，也把自己的注意力放在他所说的“民俗学风味小说”①的悉心经营上。由于他在50年代后期以后相当一段时间生活在北京的市民阶层之中，对北京市民生活、心态、语言已有充分了解，因而他的努力得到批评界和读者的普遍好评。这指的是他在短短几年里发表的《双猫图》、《寻访“画儿韩”》、《那五》、《烟壶》、《索七的后人》等中短篇。这些作品中有地道的京白土话，有各种仪式礼节习惯，有上至皇族后裔，下至市井小人等三教九流各式人等的不同形态。读者曾欣喜地读到小说创作这久违了的方面，尽管后来作者过分关注民俗因素表现上的真切，而缺乏对作品的内在生命活力的贯注。与邓友梅有些相似的，是冯骥才以天津市井生活为内容，并着重探寻某种风俗的历史渊源的作品。他的《神鞭》、《三寸金莲》、《阴阳八卦》等几个中篇，由于所表现的对象的特殊性，也由于他所采取的新的透视角度，对它们的思想艺术价值的评价存在着观点相当对立的争议。与邓友梅、冯骥才、刘心武（主要指他的《如意》、《立体交叉桥》、《钟鼓楼》）写京津的风俗人物形成明显对照的，是陆文夫对苏州“小巷”，古华、叶蔚林等对湘西湘南乡镇生活的表现。不过，在陆文夫、古华等的有些作品中，始终存在着一个政治问题的观念框架，民情风俗往往是充填这一框架的材料。他们并没有能真正完成从单一政治视角到较开阔的“文化”视角的转移。因而，在《美食家》等作品中，可以看到多种因素并未构成融洽的协调的关系。在这种情况下，大量的民俗材料的敷陈，便多少带有炫耀的意味。

① 《〈寻访“画儿韩”〉篇外缀语》，《小说选刊》，1982年第2期。

在文学“寻根”作为一种明确的艺术追求提出后，也驱使了这一时期的一些青年作家走上这条已显示得有些拥挤的路。比起中老年作家来，他们在这方面的创作意识要更自觉。像韩少功、贾平凹、郑义、李杭育、郑万隆等，都在一段时间里注意创作的民俗与地域文化问题。贾平凹在这一点上付出的劳动最多。他说，“欲以商州这块地方，来体验、研究、分析、解剖中国农村的历史发展，社会变革，生活变化，以一个角度来反映这个大千世界和人对这个大千世界的心声”①。他并不如冯骥才、邓友梅那样侧重写往昔生活，他主要写今天，写今天发生的社会变革，在这一基点上来探索“历史遗产”的生命力和困窘，写不同地域文化之间、变革与传统之间的碰撞所引起的悲欢离合。《小月前本》、《鸡窝洼人家》、《腊月·正月》、《远山野情》、《黑氏》、《火纸》等，都是这一显得有些单一的主题结构模式的各种变化。连同他的《商州初录》、《商州世事》等，作品中可见对这一长期处于封闭状态的陕南山区的自然景物的描绘，可见野史、稗史的许多记载，有关占卜、禳祀、礼仪、屋宇、器具、歌谣、谚语等方面的材料。在表现社会变革所引起的文化心理冲突这方面，李杭育的包括《沙灶遗风》、《最后一个渔佬儿》等的“葛川江系列”小说，也在立足于地域文化上作出了他的探索。其他如扎西达娃所讲的西藏故事，郑万隆对黑龙江山林的色彩和“寒冷感觉”的捕捉，乌热尔图对鄂温克族的文化源流，对篝火、马的嘶鸣、暴风雪的描写，都以对民俗的关心而汇入由文学“寻根”所诱发的创作潮流之中。

毫无疑问，文学创作显露的对风俗习惯与道德伦理有足够的认识这一点，是值得庆贺的现象。人们认识到，离开对人与人之间的交往、对他们的具体生活状况的深入观察，就无法体察、揭示进一步的真理。因而，这可以看作是推动文学有可能达到丰厚和深刻所走出的一步。当然，

① 《〈小月前本〉代序》，花城出版社，1984 年。

对风俗的重视并不等于便意味着艺术的完成，这里有一个“转化”的过程，也有另外的许多的难题要解决，这一点是不必多费口舌的。

第四节 “记忆”的搜寻和再现

文学“寻根”思潮在小说创作上诱发了对民俗、对“地域文化”的考察和表现的重视。这可以看作是题材在“空间”上的拓展。从“时间”的方面说，则表现为对“记忆”的搜寻与再现的兴趣。

这里所说的“空间”和“时间”，当然只是一种借用，并非指艺术分类上的所谓“空间艺术”和“时间艺术”。另一点需要强调的是，所谓“时间”形态的回忆，也不是在通常的文学创作心理过程的意义上说的。因为，从文学创造的心理过程角度而言，文学创造的基本幻象都是一种“完全‘经验’的历史”，“这种虚构的历史采取了记忆的表达方式”。这里所讲的“空间”与“时间”的区分只是限定在“题材”性质的区分的意义上使用。

作家在“寻根”思潮的影响下所搜寻的“记忆”，既是感性个体的，同时也是以个体为“中介”，试图达到对“集体”的“记忆”的挖掘。这有点像是荣格所提出的“集体无意识”的概念，只不过我们所谈的范围要更广泛。其目的，是为了达到对民族文化、民族精神传统的认知与审视，并由此确立于个人、于社会仍具生命活力的精神支柱。

谈到诸如“回忆”、“记忆”这些概念，如上面已提到的，应区别心理学、现象学等的不同层面。从心理学的角度看，记忆虽然被看作是所有有机物的一个一般功能，但对于人来说，记忆这一现象要复杂得多。作用于人的刺激所留下的印象不仅被重复，而且被整理、被定位。这正

如卡西尔所说，“在人那里，我们不能把记忆说成是一个事件的简单再现，说成是以往印象的微弱映像或摹本。它与其说只是在重复，不如说是往事的新生；它包含着一个创造性和构造性的过程。仅仅收集我们以往经验的零碎材料那是不够的；我们必须真正地回忆亦即重新组合它们，必须把它们加以组织和综合，并将它们汇总到思想的一个焦点之中。”① 从这一心理学的角度来看“记忆”，那么，人的一切活动，包括文学艺术上的创造，当然都与此有关。假如我们仅仅从心理学这一层面上来谈对“记忆”的搜寻、挖掘，那当然并不能显现、概括“寻根”文学的性质。

从 80 年代文学“寻根”性质的意义上来谈“记忆”的搜寻，这首先指的是创作题材上一种相对集中的趋向。也就是说，文学创作（尤其是小说创作）在选择时下或既往、现实或历史上，表现为强大的倾向后者的趋势。就在往往用来描写现实生活情景的短篇小说创作中，这一特点也很明显。不过，仅仅指出题材上的这一“转移”，也仍然是不够的。因为，在文学“寻根”思潮出现以前的 70 年代末到 80 年代初，所谓“伤痕文学”与“反思文学”的大量作品的取材，就已表现了“潜入历史”的状况。如《许茂和他的女儿们》、《芙蓉镇》、《剪辑错了的故事》、《犯人李铜钟的故事》、《月食》、《记忆》、《布礼》、《蝴蝶》等等，在题材上也都表现了对个人和集体的生活道路、历史过程回顾的性质。因而，必须指出，文学“寻根”对“记忆”的挖掘的特点，还表现为另一方面，这就是进一步地表现为对人的潜在生命力的召唤，是通过对记忆的重新组合来建造一个曾被遗忘、也难以把握的、但对今天的生活有启示意义的感觉世界。汪曾祺在他的短篇《受戒》的结尾注明：“1980 年 8 月 12 日，写 43 年前的一个梦。”——这可以看作是“寻根”文学的表现“记忆”的一个注释。这句话可以理解为是作家对四十多年前的一个“梦”

① 《人论》，第 65 页。

的追记，也可以看作是今天对已流逝的昔日生活所做的一个“梦”，但也许这两者都包含在内，因而这个“梦”是双重的。这种“梦”，靠想象等感情因素的作用，使想象也成了“记忆”中的组成部分。它强调的不是通常意义上的“真实性”，不是对某一阶段的生活与历史事件作出裁决和评判，而主要是在对自己的生活作出审查的基础上建立精神上的理想。因而，即使严峻、犀利如鲁迅，也有他自己的“梦”。他在《朝花夕拾》、《社戏》等作品中，通过“回忆”展示他感情生活的另一侧面。在这里，他“不仅重复他以往的经验而且重建这种经验”。

这样，比较起时间稍早一些的“反思”作品，阿城的《棋王》、史铁生的《我的遥远的清平湾》，王安忆的《小鲍庄》、韩少功的《爸爸爸》、李杭育的《沙灶遗风》等，不同程度地呈现了两个方面的区别。第一，它们已主要不在对某一历史事件或某一社会问题作出道德上的、政治上的价值判断，已不愿承担“历史学家”的责任，为社会生活的发展过程理出因果关系的逻辑线索。《月食》、《大墙下的红玉兰》、《剪辑错了的故事》等等对“历史”所作的评判，可能是有道理的，但却至少是相当简单化的。从当前的现实需要出发，通过对历史的“反思”以寻求有关政治问题的解答和出路，这一任务对一个作家来说，可能过于“沉重”。文学“寻根”则表现为更侧重探寻“精神”归宿的因素。第二，80年代初迫切于对“历史”和现实作道德和政治裁决的作家，他们当时的创作意识，强烈地表现为“还历史本来面目”的态度。虽然“真实”、“客观”是否能实现是很可疑的，即使自称忠实于“历史”的历史学家，他对过去事件的描述，材料的处理，也必定要受到某一意识或隐蔽目的的引导、支配，他们实际上也都把自己限定在所感兴趣的方面。但是，当时的一些作家，从主观意识上说，却坚定地想“复活”、“重现”过去的真实情况。而后来在文学“寻根”思潮影响下的作家，大体上已放弃了这种努力。他们明确了解到，他们所描述的“历史”，不论是亲身经历过的，还是

借助别人的观察、记述加以了解的，都不可能是以往情况的再现。他们知道，关于过去的生活，他们所提供的是与不同时代或同时代的其他人提供的不同的图画，他们按照自己的趣味、"偏见"，对"历史"作了修饰和再造，而其中起核心作用的是个人（也包括时代）的精神因素。即在某一精神的、情感的焦点上，对"记忆"的包含着认识、识别、整理的情感化过程：有所汰除，有所删削，有所过滤，有所组合的对往事的"再解释"。

这种对"记忆"的挖掘，在一部分作品那里，又集中地表现为对"童年"的兴趣和向往。童年，是个人的童稚时期的一段生活，也是一个民族、甚至人类的童年的、原初阶段的状态。在"寻根"的一些作家看来，人类在历史过程中，逐渐失落了某种东西，造成了各种因素，如感性与理性、现实与理想、本质与表象、经验与超验之间的普遍分裂，他们认为：在原初的阶段，这些本来是同一而不可分的。对人的"童年"的回忆，就是达到这种同一，尽管这十分困难。在一首题为《沙堡》① 的诗里，描写了人的这种寻求："走过山岗的鱼"，长出手，长出脚和思想，"不死的灵魂／仍无处问津"。然而，"灵魂"在探本溯源，只是这种努力，带有深刻的悲剧性质：

为什么沙粒纤尘不染呢
也闪烁发光
也坚固像星星
卡在心头
最接近答案是在井旁
但我们已退化
暗感水的寒冷

① 《中国当代实验诗选》，第 75 页，春风文艺出版社，1987 年。

虽然如此，对“童年”的追慕，在现代人那里，仍是摆脱精神矛盾的重要途径。

当然，在80年代，即使表现出“寻根”意识的中国作家，他们最有力的动机，主要还不是人类面临的那些普遍性问题。他们感受最深的，仍是发生在当代的现实问题，这包括“文化大革命”等提出的社会政治问题在内。他们在经历了社会、人生的各种挫折之后，感情意向上倾向于一种原始、简朴、与大自然保持密切联系的生活，认为在这一生活境界中，有着淳朴的动人美德，人性在这里有更充分、更自然的展示，在超越一切暂时性的、表面的因素之后，找到稳定的、带有“恒久”性质的东西。正如曾被错定为“右派”，二十多年中遭际坎坷的诗人昌耀所写：走过人生的许多港口，“广告牌上厂商花哨的噱头”，只铺下一层跳动的红绿，他终于“更钟情于”那一处乡渡，那漫天飞雪中的几声篙橹，一盏风灯；钟情于那生活过的峡谷，那共过命运的草滩大漠：“那里的太阳是浓重的釉彩，那里的空气被冰雪滤过，混和着奶油、草叶与酵母的芳香……”（昌耀：《随笔〈审美〉》、《乡愁》）。青年作家史铁生的《我的遥远的清平湾》，也显示了相似的感情意向。“遥远”是一种寓意性的提示：是一种空间的距离，也是时间上的距离。小说所描写的生活图景，似乎已融化了现实与历史、今天和往昔、现代与远古的界限。这个陕北穷山穷水的小山庄，春天下种时，空旷的天幕下有多少年来一直不变的情景：扶犁的后面跟着撒粪的，撒粪的后头跟着点籽的，点籽的后头跟着埋土的，一行人慢慢地、有节奏地向前移动。“那情景几乎使我忘记自己是生活在哪个世纪，默默地想着人类遥远而漫长的历史”。远古历史的许多因素，浓缩般地存在于“现时”的生活中，而使“遥远”的东西不再遥远。但反过来，“现时”又被推至远古之中。这里清明节蒸的白馍老乡叫“紫推”，据说是为纪念春秋时期的介子推；这里的“喊”要说“呐喊”，骗人叫“玄谎”……保留了古代的许多词汇。在作家的

经验、感情世界里，几近停滞的生活节奏、低下的生产力和生活水平，都后退成淡隐的背景，甚至于构成一种反差式的对比：正是这种停滞，这种对人类“童年”特征的保存，人的精神却取得稳定感，避免了现代人的焦躁不安，人与自然、人与人的关系才这样和谐、自然。

其实，80 年代初一些着重表达社会政治意识的作品，已潜隐着这种感情意向。如张贤亮的《灵与肉》，这个短篇的政治性主题是显而易见的，很容易看到作品对“爱国主义热情”的张扬，或对知识者在与劳动人民的结合中获得新生的这一命题的证实等等。但是，一个被“发配”到西北偏远农场当放牧员的戴着“荆棘之冠”的知识分子，在与大自然的亲近中、与庄稼人质朴的生活方式及生活理想的融入中，他飘浮的灵魂有所依靠，获得充实与富足。他骑在马上，他在土堆上躺下；他仰望天空、云朵，风带着大自然的呼吸，给他亲切的抚慰，他闻到自己生命的气息和大自然的气息。“这种心悦神怡的感觉是非常美妙的。它能引起他无边的遐想，认为自己已经融化在旷野的风中；到处都有他，而他却又失去了自己的独特性，他的消沉，他的悲怆，他对命运的委曲情绪也随着消失，而代之以对生命和自然的热爱。”这是通过“回忆”，沉入存在于“现实”中的“历史”来进行自我审察，对自己的生活进行评价，其结果却是达到了“自我”的融化与消失的境界。这种体验，也存在于王蒙的《杂色》等作品中。那个同样是“右派分子”，同样被“发配”到新疆的倒了霉的“老小伙子”，同样在人类生活的“童年”境界中找到使灵魂稳定的力量。这个落难的“书生”，为着纷乱世事与自身艰难处境而愤愤不平，他想“心平气和，与世无争”却难以平静，既自尊又自卑，既很有抱负又时时在自嘲。他在骑着与他的身份、形象相配称的羸弱的杂色瘦马踏上夏季草场山峦时，看到了四周都是石头和沙砾，长着骆驼刺和芨芨草，时间在这时仿佛也已凝固，年代的考辨已失去意义：“文明和堕落，繁荣和萎靡，革命和动乱，正义和阴谋，标语和口号”，这一

切在这个永远如此的原始荒漠和碧绿草场上开始后退、消失。他似乎发现、找到了属于人类“童年”的记忆的东西，不由得产生回到简单、淳朴的生活和感情境界中去的愿望，重建一种人与自然融洽无间，人与人之间单纯、拙朴的关系，而“我”也在这种融合中消失。“即使一切都翻了个个儿，再翻了个个儿”，这儿仍然有这么大，这么绿，这么温厚又慷慨无私的草地，而这“草是有生命的，山是有生命的，大地是有生命的，这生命是不会灭绝的，这生命的力量是不可阻挡的”。

需要补充一点的是，这种通过对人类“童年”的记忆的寻找以获得精神上的稳定感的感情意向，对80年代的中国作家来说，是现实中经受的难以言状的创痛所触动与导引的。在这种向往的后面，都伴随着痛苦与忧伤。“自我”的融化与消失，是对这种痛苦、忧伤的暂时性的医治，他们在大多数情况下还是要脱离由精神重建所构成的宁静与稳定的境界，投入他们既爱又怕的现实的纷扰之中去。这种情况，倒是有点像美国小说家汤麦斯·沃尔夫的作品所表现的那样：“从这创痛中突然生出一种无可奈何的，对于已经消逝几已忘怀了的过去生活的憧憬，渴望那‘苹果树，歌唱，黄金时代’的消逝了的日子。”[①]

第五节 “在空间中置换位置寻求拯救”

从上面这些粗略的描述中可以看到，经历了“文化大革命”“劫后”的80年代的一些作家，在精神上进行自赎、寻求拯救的方式之一，是通过文学“寻根”的形式进行的。“寻根”在文学创作、尤其是小说创作中，在题材的拓展上表现为注重民俗刻画的空间形态和注重对个人与集体

① 《美国现代七大小说家》，第275页，三联书店，1988年。

“记忆”搜寻的时间形态。而这两者在一部分作品中，又往往是交融在一起而难以分开的。题材选取上对“往昔”、对“记忆”的追寻，可以理解为对作为个体的人的一段往事的缅怀，也可以理解为对人类的“童年”时代，即人类的原初阶段靠想象进行的重构。

这一切，都是一种精神现象，是人在外部各种压力下所作出的精神反应。这种精神现象，更容易集中地出现在时代的转折时期，或传统社会发生“解体”的背景下。历史学家汤因比在他的《历史研究》里，谈到在社会解体时期人类的灵魂所发生的分裂，以及这种分裂在人的行为、情感和生活的每一种方式里呈现的各种情状。这种灵魂分裂，在个人行为方式上，表现为被动反应的放任自己的“自暴自弃”与主动反应的“自我克制”。在社会行为方式上表现为逃避责任的消极企图与“为了表白对理想的拥护，却有意地招惹死亡”的殉道。在个人感情方面，意识到从恶的势力面前“逃遁”，可以因认识到不能控制环境而产生“流离感”，也可以因认识到灵魂不能控制自身而会有一种罪恶感。而灵魂的分裂在社会情感上的表现则为“混合主义”与“划一感”的对立。至于谈到在“生活方面”，汤因比列举的消极反应与积极反应为“复古主义”与“未来主义”的对立。这两者“都是要冲破令人厌倦的现在，一跃而逃避于时间之流的另一阶段”，它们都“试图以单纯的时间次元的转移代替从一个灵性的阶段到另一个灵性阶段的行动领域的转移”。对于其中的“复古主义”，汤因比指出，它“可以规定为，从对当代有创造力的人物的模仿退回到对种族的祖先的模仿；这就是说，从文明的动力运动转落到文明的静止状态，在这个状态里现在能够看见原始的人类”。它要恢复的是古代的理想国，而这个理想国愈是在混乱的时期，愈益为人们所低回怀想，并且，这个理想国离现在愈远，“则其非历史的理想化的程度也许愈益加甚”。[1]

① 《历史研究》，中册，第332页，第336—340页。上海人民出版社，1966年。

如果我们不把汤因比的这些描述看作是一种社会行动和生活方式的企图，而更多看作是人的情感反应的话，那么，这对于理解我们所谈及的文学"寻根"所显示的人的精神状况是有帮助的。只是，对"灵魂的分裂"所作的两分法可能有些简单化。"我们除了可以在时间中，也可以在空间中置换位置来寻求拯救。毋宁是去墨西哥或者南海，而不是去美第奇的佛罗伦萨或伯里克利的希腊。我们甚至可以在我们自己社会的不同阶层的生活中寻求逃避，可以去模仿农民、电影明星或者匪徒的生活方式。"[①] 这种通过"在空间中置换位置"的方式，达到的仍是对"记忆"的发掘。这在 80 年代中国文学中，便表现为到僻远的乡村、草原、山林里寻找"理想化的过去"，并将其镶嵌入"现时"的时间框架之中的形态。

这种思想潮流和精神意向，从人类的精神史上看，当然完全不是新的东西，它存在于人类历史的整个过程中。但在近代，它有着特殊的含义，带有对"工业文明"所产生的"文化后果"的反应的性质。是面对着机械的压力，城市生活造成的人与自然的分隔，环境的恶化，情感的萎缩，在乡村与城市、精神与物质、感性与理性、传统与革新的普遍性冲突中，人们所作出的一种选择。在 18 世纪，一些欧洲大城市的居民已经看到都市生活的太多限制与不自然，以及整个社会对理性的强调推崇，这对他们来说，"似乎毁灭了人类天性中一些珍贵的东西。不管他们像卢梭那样转向'高贵的原始状态'，像麦克福森那样转向凯尔特族神话中的英雄，还是像赫尔德转向欧洲农夫，他们寻求的是一种比起巴黎、伦敦和柏林上层阶级的生活来更为简朴、更富有情感、也更令人满意的生活方式。"[②] 这是欧洲浪漫主义运动和浪漫主义哲学的主要内容。这一思潮的基本观点，可以从卢梭那里找到，这就是，只有淳朴、简单的原始式生活能使人类失去的天真的美德的恢复成为可能。而大自然则

① 菲利普·巴格比：《文化：历史的投影》，第 18 页，上海人民出版社，1987 年。

②《文化：历史的投影》，第 18—19 页。

有助于人类已衰弱的肉体、精神的康复。我们在歌德、华兹华斯、布莱克、里尔克等的作品中，都能看到这一思潮的各种投影。

在中国“五四”以后的现代文学中，由于一系列急迫的社会危机和社会问题，使更多的作家关切社会变革的迫切，并对“传统”持更多的批判态度。这典型地体现在鲁迅等作家的思想言论和创作之中。在他们看来，中国的乡村和“传统”并没有太多东西可以留恋，乡村在他们的作品中，大多数情况下作为保守、滞败、作为中国社会发展的严重负累和阻碍力量出现。他们虽怀着同情，但又不留情面地揭露与这种落后、凝固的生产方式和生活方式相联系的农民于淳厚之中的愚昧与麻木。他们以启蒙者与革新者的姿态，专注于这种“破坏性”的工作。鲁迅等的态度，可以说代表了现代中国作家的主导性的精神意向。但是，也不是说就不存在另外的精神意向：它有时表现为某一作家的一贯性执着追求，有时则体现在作家某一阶段的作品中。前者如沈从文。在对待城市与乡村、理性与感情的关系上，他的同情与肯定是在后者。他强调了乡村村民中符合自然的道德原素的人性，关切、批评“资本文明”的都市对乡村世界的“入侵”所造成的污染，厌恶人与人之间的金钱的关系，并把自己理想的生命形式，寄寓于对湘西沅水流域自然景物的描绘之中。至于有的作家的某一阶段创作的体现，则可以举冯至40年代初的《十四行集》及当时他写的散文。当时，他任教于昆明的西南联大，居住在城外的乡村。写于1942年的题为《一个消逝了的山村》的散文中写道：“在人口稀少的地带，我们走入任何一座森林，或者一片草原，总觉得他们在洪荒时代大半就是这样。人类的历史演变了几千年，它们却在人类以外，不起一些变化，千百年如一日，默默地对着永恒。”他在这个山村看到这样的图画：“在夕阳里一座山丘的顶上，坐着一个村女，她聚精会神地在那里缝什么，一任她的羊在远远近近的山坡上吃草，四面是山，四面是树，她从不抬起头来张望一下……”在这幅图像的前面，“觉得我随

身带来的纷扰都变成深秋的黄叶，自然而然的凋落了。这使我知道，一个小生命是怎样鄙弃了一切浮夸，孑然一身担当着一个大宇宙。”[①] 这种对淳朴、“无名”（“无名”为“万物之始”，也是万物的终结）的向往，与那个时代的状况有关，也与当时他的具体生活境遇有关。在时代的、使个体感到生命漂泊的狂风骤雨中，人的这种体验是容易理解的：

我们听着狂风里的暴雨
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间

也生千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好像自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空

暴雨把一切又淋入泥土，
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。[②]

在经历了狂风把一切吹上高空，暴雨把一切淋入泥土之后，万物都在想消失那千里万里距离，向往着他们那原始的、也是本源的生命形态。正是这种简单、朴素的生活才最稳定。但这并非静止和死亡，这时，生命和感情也便达到真淳与深广。

① 《冯至选集》第2卷，第40—42页。四川文艺出版社，1985年。
② 《十四行集》，第21首，据1942年明日社版本。

冯至的这种体验、情感，与里尔克是相通的。区别在于后者更侧重于对机械、金钱、榨取、占有给人的心灵带来损害的忧虑：

> 众人把破碎的王冠铸成钱币，
> 当世的主人占有了它们，
> 烈火中造就了机器，
> 隆隆效命于他的意欲，
> 但它们没有带来幸福。
> 乡思的矿石执迷着
> 要从钱币中离去，从那
> 引导它驶向生命之迷津的铁路上离去。
> 它傲然回绝了工厂和金库，
> 没有被卑微地熔化，而是
> 复归于坦荡的群山，
> 随后，群山将又一次关闭。[①]

从人类普遍性的心理状态说，支持、肯定变革与担忧传统的东西的消亡给精神带来的损害，这两者似乎是一组难以两全的矛盾。进化与稳定，变革与保护的关系，是人类面临的“永恒性”的冲突。人活着，也表达着自己的生命；作为个体，生命是有限的，但又具有某种不朽性。不朽，并非指灵魂的不灭，而是生命在个体短暂生存结束后，还以其他形式存在下来，集聚、融汇为后来的人们所称之为“传统”的东西。因而，人的活动中就存在着这种两极性：在坚守传统、要求继承与打破这种稳定格式之间，存在着一种“张力”，在力图保存旧形式与渴望创造新形式之间存在着无休止的矛盾。他们终将在这种矛盾中烦恼、焦躁，并进行顾此失彼的选择。

① 转引自刘小枫：《诗化哲学》，第189页，山东文艺出版社，1987年。

第六节　面对革新与保护的困惑

80年代的文学“寻根”思潮，应该说在一定程度上表现了要求回归简朴、原初的生活形态的意向，表现了希望精神得到稳定的愿望。不过，如果简单化地认为“寻根”的倡导者与他们的作品都无一例外的属于排拒变革、坚守传统与稳定的思想倾向，那并不合乎事实。情况要复杂得多。我们可以把这一“寻根”运动看作与“浪漫主义运动”有关联的思潮，却难以在两者之间简单地画上等号。这是因为80年代的中国作家虽然也面对着人类的普遍性难题，但更触动他们的，往往是一些特殊性烦恼。

这种特殊性首先来自中国现实的社会状况。对于我们来说，一个富强的、现代化的中国，是几代人的争取、追求的目标。人们已为它付出了高昂的代价。“现代化”这个含义也许是很复杂的理想，可以说是80年代中国最重要的现实追求。在这种情况下，变革的渴望，支配着大多数人、包括作家的思想和行为。另一方面的情况是，中国直到现在，毕竟还是个“乡村的中国”（虽说近十多年来情况有了很多改变）。在19、20世纪，西方诗人、作家用来与机械的压迫、金钱的侵蚀相对抗的带有远古“原始”特征的乡村与大自然，在中国现实的土地上，常常很难成为构造理想境界的材料。从作家们与乡村所保持的密切联系中可以看到，僻远封闭的乡村虽然存在着令人钟爱的质朴与淳厚，但他们同时也目睹了令人难堪的贫困、匮乏，甚至愚昧和野蛮。他们靠“回忆”，靠“空间置换”的方式，不见得能建立起“昔日的黄金时代”。由于梦魇般的现实生活的压力，大自然本身也发生了变质：“除了极端不可救药的天真汉和受到多方保护的都市庄园主外，谁都了解大自然的阴暗方面。经常跟自然打交道的人，都曾对付过风霜旱涝、酷暑虫害、土壤贫瘠、毒蛇疾病和地形不平，对付过自然界相继或同时表现出来的一般不确定

性。”[1] 当然，作家的创作表现的是感情意向与精神活动，并非对现实状况的忠实记录。但是，在冷酷而严峻的事实面前，他们对未遭侵蚀、腐化的自然及自然之子的理想化，必是受到很大的损害。对大多数仍抱着顽强的社会责任感的中国作家来说，要他们在社会现实情景和社会问题面前转过身去，实在有些困难。

另一个潜在的因素是那种有些稳固的审美理想。这却又与作家对待现实的态度存在距离和矛盾。一种被认为是以宁静、和谐为基本特征的文化传统，决定了与此相适应的审美理想。虽然不少作家对停滞的现实和传统的习俗持一种严格审视的态度，但他们的审美倾向，却与传统的生活节奏有更多联系。对许多作家来说，他们很难从宏大的力、急迫的节奏与错动的不和谐中体验到美，相反，只要他们对乡村有更多了解，就越能感受到土地中所蕴含的忧郁，产生对土地、田园的感情上的依恋。40 年代，端木蕻良在回顾创作生活的文章里说，“在人类的历史上，给我印象最深的是土地”，

> …… 土地传给我一种生命的固执。土地的沉郁的忧郁性，猛烈的传染了我。使我爱好沉重和真实。使我也像土地一样负载了许多东西。当野草在西风里萧萧作响的时候，我踽踽的在路上走，感到土地泛溢出一种熟识的热度，在我们脚底。土地使我有一种力量，也使我有一种悲怆。…… 我活着好像是专门为了写出土地的历史而来的。
>
> 土地是一个巨大的影子，铺在我的眼前，使我的感情重添了一层辽廓。当感情的河流涨起来了，一个人就想起了声音和词句。夏天和秋天，积水和水沟一般平了。泪水和眼眶平潮了，泪珠就滚落了。我的接近文学是由于我的儿时的忧郁和孤独。[2]

---

① 戴维·埃伦费尔德：《人道主义的僭妄》，第 7 页，国际文化出版公司，1988 年。
② 《我的创作经验》，《万象》月刊，第 4 卷，1944 年第 5 期。

这种“为什么我的眼睛常充满泪水，因为我对这土地爱得深沉”（艾青：《我爱这土地》）的感情，为不少中国作家所拥有。这种忧郁，更容易打动我们的心。这种情况，也延续到80年代。这种审美理想，当然会推动作家的感情倾向传统的人情、风俗、土地和自然。

对土地所产生的感情上的依恋是一方面，另一方面，则是中国悠久的文化、文学遗产的强大吸引力。在许多作家的意识中和感情深处，都很难将这些从“记忆”中甩掉，即使开始时表现出“反叛”的强烈色彩。因而，怀旧、回归作为一种意态，在中国文学中有长久生命力，成为重要的主题。许多作家到头来都是余光中诗中所写的那只“金甲虫”，那块“国际鸡尾酒”中永不融化的冰块。[①] 中国的文化艺术，那么多璀璨的诗词、文章、传说，那令人心迷的中原慷慨悲歌、杏花春雨江南……这一切，都足以留住那想飞腾的心，提供足以抗御现代因素的传统情调、生活方式和精神力量。

上述种种并不相同的背景因素，产生的并非导向同一方面的合力，而是互相冲突的力量。这使中国“寻根”作家表现出更复杂的矛盾，也增加了他们感情、道德判断上的冲突。他们中有的怀着对“传统”的批判精神开始，到头来却表现为对“传统”的沉迷缅怀；有的深深爱着古老的生活和观念，但却总是犹疑，存在着充分认同的严重心理障碍。一个可以用来说明这种复杂情况的例子是冯骥才的《三寸金莲》这部表现传统风俗的小说。“五四”或更早一些时间，女人缠足被作为一种畸形、丑恶现象受到抨击。在这种风俗已基本绝迹的80年代，有的作家却对这一现象感兴趣。应该指出，冯骥才写作这一题材的动机，是为了探索这一残酷、丑陋的风俗如何能在一个时期流行，探索中国女子怎样从被迫到自愿，忍受痛苦、以至煞费苦心来美化自己的小脚，以争取受宠，

① 余光中《芝加哥》(1958)诗中写道，美国新大陆的大蜘蛛雄踞在密网中央，吞食并用毒液消化着小昆虫。而“我落入网里——一只来自亚热带的难以消化的金甲虫”。

并巩固这种地位的。这种心理状态，会蕴含着丰富的文化内容。作家是从一种严肃反思的态度出发的。但是，在对这一风俗的详尽考察之中，却走到对这一风俗的"审美"沉迷。在有关缠脚过程、细节的细致描绘中，在对各式各样的小脚绣鞋的考证中，以及对男子玩弄女人小脚的手法的"活灵活现"的记述中，作家"真是进入'如诗如画如歌如梦如烟如雨'的艺术境界"。对这种"畸形文化现象"所作的"文化反思"得出的结论是："它的美就来自这样的扭曲。正是在'美'的掩饰下，扭曲不仅变得合理，甚至是不可缺少的了。基于这样的事实，冯骥才对这种传统文化心理进行反思时，不只单纯地展示其丑陋与荒唐，而且写出了这种丑所达到的尽善尽美的境地。"[①] 当然，我们离开存在这种"文化现象"的时间已较遥远，这使我们的感情、心理的反应，与鲁迅当年愤怒的抨击已有不同。然而，这也许可以说明，中国那些各式老古董，那些"传统"，甚至一些丑恶的现象，有时是如何奇迹般地从"腐朽"化为"神奇"，或将"腐朽与神奇结合在一起"的。批评家认为，这是一种"历史的、客观的"眼光，因之也能更为深刻。"历史"的眼光虽然意味着观察者回到事情发生的当时的背景上，但这恐怕很难实现。每个人对于"历史"的描述和看法都包含着观察者主观的东西，即使再"客观"，也是现代人心目中的"历史"：它无法再现当时的全部状态。在这里，评价、"再解释"是不可避免的。我们从这里获得的启示倒是，批判性锋芒的模糊和"传统"难以抗拒的威力，在这一次是如何以"历史眼光"的公正、客观态度的方式出现的。

在现实与理想、理性与感情、对现代文明的追求与对由此产生的"文化后果"的忧虑，以及物质和精神进程不和谐性等等矛盾所织成的"网"中，80年代作家的苦恼与困惑还体现在他们塑造的一批悲剧人物上。

---

① 以上引文均见夏康达：《当前文坛上的一部奇书——〈三寸金莲〉》，载《当代作家评论》，1986年第9期。

这些"悲剧人物"的性格内涵和作家对他们的态度，折射了一些作家的惶惑心态。路遥《人生》中的高加林，王润滋《鲁班的子孙》中的老木匠，张承志《黑骏马》中的白音宝力格，李杭育"葛川江系列小说"中的画师、渔佬，王蒙《高原的风》中的宋朝义，贾平凹《腊月·正月》中的韩玄子，王安忆《尾声》中的剧团团长等等。人物创造虽艺术水平不一，却有一些共同特点。这种"悲剧性格"的内涵，可以作这样的表述："悲剧就是一个人完全迫不得已地公正评价自身的产物"，悲剧中震撼人的力量"产生于那种怕被改变社会地位的潜在恐惧中"，"产生于那种我们自己所选择的在世人面前的形象被剥夺而不可避免地引起的灾难中"。这是美国剧作家阿瑟·米勒的观点，也是他对于《推销员之死》的人物威利所作的阐释。在某种社会历史时期，社会变革、历史转折所导致的生活方式、价值观念的剧烈变动，使原先我们在世人面前所确立的形象、所选择的社会地位发生难以逆转的动摇，出现了"被剥夺"的状况。这些人物的"悲剧"，就在于他坚信自己原来的地位和"形象"的确立是合理的，不应被动摇的。他对自己的目标、信仰确信不移，然而，动摇与"被剥夺"的事实同样不可置疑。这种不可避免的"灾难"所产生的潜在恐惧来自两个方面，一是已预感到对事态发展的难以控制，一是出于情感、道德上与"传统"的不可分割的联系。但他们总是不相信被"打败"，就像那个推销员那样，一直坚信原有的生活准则，并时刻牢记天无绝人之路。即使从马上摔下来了，也忠于这场竞争，到死都在坚持已不可实现的幻想，并努力想以自己的力量，挽救必将要失去的东西。这是这些悲剧人物的可爱、但又可悲之处。

值得注意的不仅是这类人物（这在80年代以前当代文学创作中是很少见的）在一个时期内的大量出现，而且还在于作家对这些人物的复杂的、但普遍有些感伤的态度。显然，韩玄子们无法理解、也不愿承认他们这些原本是"智者"，是"圣人"，是社会道德榜样的形象的失落，

而作家似乎也是如此。值得庆幸的是，作家尽管流露了对他的人物的深深同情，为他们在社会变革面前的受挫感到困惑、忧伤，但却不想以自己的感情和道德判断来修改生活进程所表现出来的趋势。更准确些说，则是感情的因素自然也影响了作家的刻画和构思（如《人生》中的20世纪“浪子”回头的结构和主题模式，便是这种感情因素的产物），但不少作家都在竭力避免陷入将复杂生活作确定的、自信的判决的态度。正如王安忆在谈她写作《归去来兮》这个中篇时的惶惑所说的：“归去来兮？走进白云？走出白云？自然和都市？”她祈望能有这样的统一：“既不要失去与自然协调的纯净、质朴，又不断地去追求和创造最现代的幸福生活。”对于这种理想是否能够实现，她毫无把握地说，“这兴许也是一个天真的梦”。这种要求两全、要求统一的心理，来源于前面说到的“现代化”对于我们来说还是一个目标，一个在理智上难以抗拒的目标。但从感情方面说，人们更愿意将同情给予这些在逐渐离开生活中心位置的“悲剧人物”，而表现了更为强烈的对带有原始特征的生活方式和价值观念的同情和肯定。作家让高加林（《人生》中的人物）在作为土地和传统美德的化身的德顺老汉面前深切忏悔，这几乎可以看作一部分作家的情绪、道德向往的象征。在面对“两难”的选择中，我们在某种程度上常陷于王国维式的悲剧之中，感受到“可爱者不可信，可信者不可爱”①，发生这种理智与感情的普遍性分裂。

作家的这种道德价值观和感情趋向，在80年代，常引起一些热情支持社会变革的批评家的责难，认为他们不应该把历史道德化，用“峻烈的”道德尺度去看待、去衡量社会发展和历史运动。他们指出，“恶”在历史发展进程中，也可能产生推动社会进步的革命性的作用。他们依据的是黑格尔的历史哲学的观点。这种责难并非没有道理，尤其是

① 李泽厚：《中国近代思想史论》，第437页，人民出版社，1979年。

在一个把文学虚构的图景与社会生活状况本身完全等同起来的文学环境之中。另外，作家如果过于情绪化，也容易将自己的创造，落入一种沿袭多年，已显得相当陈旧的主题和感情模式之中。不过，我们又不应忘记事情的另一方面：作家并不是在写“历史”，不是在制订社会发展战略与策略，不是在规定具体的生活道路。他们不过是在关心现代人的精神问题，关怀人们遇到的心灵冲突，探索摆脱矛盾的出路，甚至也可以说，他们不过是给面对重重矛盾、陷于精神困境中的现代人以心理的、情感的补偿而已。因而，文学“寻根”这种实质上属于“回忆”性质的想象，不过只是一种“内在观念”。它正如马尔库塞所说的：“……回忆就不是对充满童心的天真、原始人等东西的记忆，也不是对‘黄金时代’的追忆（这个时代从未存在过）。回忆作为认识的功能毋宁说是一种综合，是把在歪曲的人性和扭曲的自然中所能发现的那些支离破碎的东西重新组合在一起。这种回忆出来的素材，就成为想象的领域……”[1] 因而，我们大体上应从一种情感反应和精神现象的角度来观察、对待它们。

① 马尔库塞：《自然与革命》，见《审美之维》，第141—142页，三联书店，1989年。

第三章

忏 悔 意 识

第一节 “忏悔”的基点与尺度

1980年，作家、翻译家杨绛在刊物上发表了仿照《浮生六记》的体式的随笔《干校六记》，记述她1970年7月到1972年3月在河南的“五七干校”的劳动和生活。《干校六记》在散文界，似乎没有引起足够的注意，因为其中并没有什么血泪、“伤痕”，写到的也绝对不是什么重大事件，文字也毫不激烈火炽。不过，这组文字，却是80年代散文创作中有较高价值的作品之一。《干校六记》随后出版单行本时，钱锺书在书前写有《小引》。《小引》讲到，干校两年多的生活是在批判斗争的气氛中度过的：

> ……在这次运动里，如同在历次运动里，少不了有三类人。假如要写回忆的话，当时在运动里受冤枉、挨批斗的同志们也许会来一篇《记屈》或《记愤》。至于一般群众呢，回忆时大约都得写《记愧》：或者惭愧自己是糊涂虫，没看清“假案”、“错案”，一味随着大伙儿去糟蹋一些好人；或者（就像我本人）惭愧自己是懦怯鬼，觉得这里面有冤屈，却没有胆气出头抗议，至多只敢对运动不很积极参加。也有一种人，他们明知道这是一团乱蓬蓬的葛藤账，却依然充当旗手、鼓手、打手、去大判“葫芦案”。按

道理说，这类人最应当“记愧”。不过，他们很可能既不记忆在心，也无愧怍于心。他们的忘记也许正由于他们感到惭愧，也许更由于他们不觉惭愧。惭愧常使人健忘，亏心和丢脸的事总是不愿记起的事，因此也很容易在记忆的筛眼里走漏得一干二净。惭愧也使人畏缩、迟疑，耽误了急剧的生存竞争；内疚抱愧的人会一时上退却以至于一辈子落伍。所以，惭愧是该被淘汰而不是该被培养的感情；古来经典上相传的“七情”里没有列上它。在日益紧张的近代社会生活里，这种心理状态看来不但无用，而且是很不利的，不感觉到它也罢，落得个身心轻松愉快。①

在这段话里，我们至少可以了解到这样几层意思。第一，在一个重大的、尤其是带有“灾难性”的影响到广大民众生活命运的历史事件之后，个人在这一历史事件中的“责任”的问题是客观存在，不管你是“强者”也罢，是受害的“弱者”也罢，都不能说是与己无关而摆脱与“历史”的关系。第二，人们对于这种“责任”的承担与反省，却可以采取不同的态度。有的勇敢地面对“真实”，有的则以各种方法回避（“健忘”就是其中一种）。面对“真实”者可能是出自外部的压力，也可能是来自个人良知的驱使、鞭策。第三，最使人感到不安和遗憾的是这样的情况的出现：最该“愧怍”者因“健忘”等原因而心安理得，不必怎样愧怍者有可能受良心折磨而畏缩迟疑，而继续在“生存竞争”中落伍。上述三点，都是钱锺书的话中所包含的意思。但还可以引申出的另一点是，对人们津津乐道的所谓 70 年代末到 80 年代的“全民性反思”，从规模到深度，似乎都应打一个很大的折扣。这不仅是推论，也是事实。

当然，我们要承认，“反思”、“自省”，是 80 年代政治、哲学、也包括文学的一个重要主题。在文学方面，出现了“反思文学”的概念和一

① 《干校六记》，第 1—2 页，三联书店，1981 年。

批有强烈理性特征的作品。“反思”，从进行这一精神活动的主体的角度说，其对象包括两方面的内容。一是对社会环境、外部力量的因素（如政治力量、社会矛盾、社会思潮以及延伸至历史深处的传统文化和民族心理特质等）的“反思”，另一是与此相关的个人在这其中表现的“自省”。从一种居普遍地位的观点看来，这两者缺一不可，且难以分割。人们常认为，不把个人摆进其中，对外部因素的思考便会缺乏深度，会演化为对一些命题的抽象探讨；对个人责任的思考不放在大的历史背景上，这种思考便会成为道德完善式的闭门思过——也许这对个人的灵魂自赎是有效的，却与社会历史的实际运动无关。对“社会责任感”的重视、强调的普遍性意识，使80年代的“反思”将个人性格、心理、行为上的缺陷与历史事件密切关联。这就是我们通常所说的“自审”与“忏悔”的主要内容。在这一章里，我们要讨论的并不是文学“反思”的全面问题。这里着重涉及的是文学中所表现的“忏悔”、“自审”的各种情况，来探索作家在这一时期的意识与姿态。

在这十年的文学现象里，“忏悔”和“自审”的表现有各种情况。一种是作家对自己的生活和创作道路所作的直接反省和审视，这表现在巴金、杨绛、黄永玉、流沙河、陈白尘、邵燕祥等的随笔、散文、杂感中，表现在一些诗人的“自白性”的诗作中。另一种是以小说等形式出现。人物的塑造、主题的开掘，体现了作家某种程度的“自审”意识。如王蒙的《杂色》、《活动变人形》，张贤亮的《绿化树》、《黑炮事件》，以及宗璞、杨绛、谌容等的一部分小说。不论是哪一种情况，这种忏悔与自审，都表现为一个颇为一致的角度，这就是以一个“知识分子”的社会地位和社会责任作为其基点与尺度。

对于“知识分子”这一概念，我们持有的是传统的那种含义模糊的理解。实际上，对这一概念内涵的重新认识与界定，在中国文学界和思想界，是在80年代末才被强调、被注意到。人们介绍社会学家曼海姆的

观点，阐述葛兰西的主张。不过，对大多数人、大多数作家来说，“知识分子”一直到现在仍是含义不明的一种说法。在通常的理解中，这既是一个“实体概念”，即指受过某种程度的教育，从事“脑力劳动”的人；但有时又是一个“功能概念”，也就是指那些有更广阔视野，关心社会问题与命运，并进而试图提出解决问题的途径者。从后者说，知识分子是对民族、国家命运、对人的自由精神的发展负有使命的人。这种理解，与“五四”时期知识分子所坚持的启蒙使命取得衔接。80年代文学的“忏悔”、“自审”，主要围绕这一问题展开，即审察他们在自以为应坚持的社会责任、应承担的历史使命上所出现的阙失，或者提出“知识分子”是否都应无一例外地承担这一社会责任和历史使命的疑问。这一基点与尺度，决定了80年代出现的“自审”，从主要方面说，探索的主要不是纯属个人情感上的倾斜，也不是有关人性“陷落”的查究，更不是如陀思妥也夫斯基那样的“灵魂的拷问”。它与中国百余年来的紧迫的社会现实问题相关。它所探索、所审视的，是知识分子在社会和自己给自身加上的沉重社会责任面前，对难以甩脱的负罪感的再一次重新确认。当然，也有的作家对这种负罪感提出了过去较少出现过的反叛性的挑战。正因为涉及的是“五四”以来思想界和文学界连绵不断的这一主题，因而，这种忏悔、自审，就是历史的延续。自然，在不同的历史阶段，其具体内容与表现形态上会有不断的变化。

第二节　各异的历史形态

“五四新文化运动”中，知识分子大体上都以“启蒙者”自居，至少是那些投身运动者，都认为自己能敏锐地把握时代潮流，承担着“开

启民智”、推动社会的变革与进步的责任。这种自信，在“五四”退潮以后，在20年代中后期掀起的政治革命以及30年代动员广大民众抗击日本侵略者的战争中，受到严重的打击。“打击”一方面来自中国现代社会政治的一些重要特点，即不少学者经常论及的所谓“救亡”与“启蒙”之间的冲突。“救亡”的现实迫切性冲淡、压抑了“启蒙”在人们心目中的重要地位和迫切性。另一方面，信心的下降则来自“知识分子”自身弱点在新的社会情势面前的暴露。在中国复杂的社会矛盾面前，“知识分子”对中国社会的未来，以及达到这一“未来”的具体道路，在长期的思考论辩中，并没有形成可以确信、也切实可行的方案。传统与现代、中国与西方在政治、文化上出现的冲突的处理，又一直是令他们苦恼的、迟疑不决的难题。这是“弱点”之一。“弱点”之二是，从20年代后期开始，无论是政治革命（武装夺取政权），还是抗击入侵者，都需要“行动”。这是一个推崇行动的时代。斗争上的勇敢、大胆、决断，是更为需要、也更受到看重的品质。在这样的社会形势面前，知识分子作为“书生”，软弱、怯懦，长于思考而怯于行动，以及他们常以一种道德化的眼光去判断事态、决定取舍的态度，就会陷他们于无法跟上“时代潮流”（更不要说充当一个先驱者）的尴尬境地。1929年，茅盾在评论叶圣陶的长篇《倪焕之》的文章里的一段话，是20年代末那些处于困惑中的知识分子的共同感受：

……谁也不能否认倪焕之是受了时代潮流的激荡而始从教育到群众运动，从自由主义到集团主义的。但是倪焕之究竟是脆弱的小资产阶级知识分子，时代推动他前进，他却并不能很坚实地成为推动时代的社会活力的一点滴。他虽然说“我们应该把历史的轮子推动，让它转得较平常为快”；可是他实在对于历史的轮子以及如何推动这历史的轮子使它更快，两者都没有明了的观念。所以他在那局面极紧张的时期所鳃鳃过虑者是“学生们停下了课，

> 也不打算几时让他们开学”，而且因此竟感到了幻灭。所以他在局面突变以后，便回复到十几年前独个儿上酒店买酒痛醉的现象了。所以他在临终的昏迷中看见的运动铁椎穿青布衫露胸的人终于被压在乱石底下，像一堆烧残的枯炭，而他对于此的解答是“这时没有你的份！”，所以他即使有迷惘中的将来的希望，也只是看见了妻和子，并没有看见群众。①

叶圣陶所刻画的倪焕之这一人物，以及茅盾对这一形象所作的阐释，表现了在经历从高涨到低潮的政治革命第一阶段的转折中，一部分矛盾重重的知识分子对自身所作的审察。

随后，在抗日战争风暴和40年代动荡的社会环境里，知识分子“自审”的主题，一方面发展为有关“自我”的两重性冲突的揭示，另一方面，则从对“百无一用”的“书生”的同情演化为对他们的嘲讽性描写。诗，显然是揭示“自我”分裂和内心矛盾的最好样式。“自我”的分裂，既是诗的内容，也常是诗的特殊的“叙述方式”，诗人们常通过不同的人称来显示这种分裂。1936年，在“最后的田园诗人正在旅馆内／用刀子割他颈间的蓝色静脉管”的时代里，何其芳宣告，“我再不歌唱爱情／像夏天的蝉歌唱太阳”，宣言“在长长的送葬的行列间，／我埋葬我自己”(《送葬》)。在这个时候，艾青也作了相类似的宣布：

> 你——悲哀的诗人呀，
> 也应该拂去往日的忧郁
> 于是，我的心胸
> 被火焰之手撕开
> 陈腐的灵魂
> 搁弃在河畔……

① 《读〈倪焕之〉》，《文学运动史料》第2册，第177页，上海教育出版社，1979年。

抛弃陈腐的灵魂，埋葬与时代格格不入的“旧我”，以达到“新我”的诞生，这是那些追求光明、并认为对民族负有责任的知识分子在那个时期强烈的渴望。他们坚信，只有通过这种灵魂的洗涤和真诚的忏悔，才能实现生命的更新，才能在这个时代里“发一分热，放一分光”。在知识分子这种“忏悔”的过程中，常常是既有痛苦，又有喜悦。情感与理智，过去与未来等等的冲突，被表现为“我”与我想埋葬的“我自己”之间的对立。40 年代，在描写“不断分裂的个体”的冲突、痛苦上，很少有像穆旦那样尖锐的诗人。他在《控诉》中写道：

> 这是死。历史的矛盾压着我们，
> 平衡，毒戕我们每一个冲动。
> 那些盲目的会发泄他们所想的，
> 而智慧使我们懦弱无能。

“智慧”，对这些知识分子来说，是一棵不凋之树，但它是以自己的苦汁为营养的，穆旦以他的诗和他的全部的生命过程证明了这一点。[①]在三四十年代，他们愿意抛弃使其“懦弱无能”甚至带来“灾难”的“智慧”，但“智慧”又是使他们区别于其他人，也使他们能承担自己那份责任的保证。这是他们难以解决的矛盾。不过，使自己经历蜕变的新生，毕竟是最为重要。于是，这个“平凡而紧闭”、原来自以为是独立自足的肉体，在面对现实、正视了“历史的矛盾”之后，它的“光，影，声，色，都已经赤裸”，在痛苦中“等待伸入新的组合”。这是一个灵魂中“蕴藏着无数的暗杀，无数的诞生”的过程。与何其芳一样，穆旦也极愿意埋葬“自己”，看到了“自己”的死亡。在题为《防空洞里的抒情诗》

① 穆旦去世前不久的 1976 年 3 月，曾写有《智慧之歌》，最后一节是：“但唯有一棵智慧之树不凋，／我知道它以我的苦汁为营养，／它的碧绿是对我无情的嘲弄，／我咒诅它每一片叶的滋长。”

(1939)里，叙述者虽多少有些伤感地说，我已经忘了摘一朵洁白的丁香夹在书里，已经忘记了在公园里摇一只手杖，忘了用淡紫的墨水，在红茶里加一片柠檬。但也表示所有这一切所体现的情调、生活方式，都已不合时宜。在躲警报钻防空洞看见和接近了原野上的许多人，并染上了和他们一样的黑色之后，“我是独自走上了被炸毁的楼，而发现我自己死在那儿／僵硬的，满脸上是欢笑，眼泪，和叹息”。有一点是这些自以为已实行蜕变、已埋葬“自己”的知识者所没有料想到的，这就是这种忏悔与自审，将长期伴随着他们，一辈子都很难摆脱。他们既没有考虑这种忏悔与知识分子的精神独立地位和“启蒙使命”之间的复杂关系，也没有清醒意识到人的情感、习惯等改易的艰难。因而，在穆旦宣告看见自己被“炸死”的20年后，他仍在继续唱着“你可是永别了，我的朋友？／我的阴影，我过去的自己”的《葬歌》(1957)。这是历史对“我”的嘲弄，也是“自己”对“我”的嘲弄。

与诗歌上表现“分裂的个体”的冲突相对应的，是小说、戏剧中讽刺性形象的增加。钱锺书的《围城》，沙汀的《困兽记》、老舍的《四世同堂》、师陀的《结婚》、萧红的《马伯乐》等等，都有这样的知识分子形象出现。这些作品，挖掘了知识分子思想性格的缺陷，并把这些缺陷与传统文化联系起来。这应该看成是另一种形式的“忏悔”与“自审”。

到了50年代，情况发生了一些变化。在现实生活中，知识分子面临着更大的要他们实行蜕变的压力，思想改造甚至以“斗争”、“运动”的形式出现。但在文学作品中直接描写这种心灵的苦斗、挣扎却已不合时宜。只要想想何其芳的《回答》(1954)、穆旦的《葬歌》(1957)发表当时即受到批评这一点，就不难理解。当时，批评家和读者都不喜欢忧郁、痛苦(虽说其中也不无欢乐)的情调，知识分子自身的思想冲突所呈现的复杂感情和精神纠缠，被认为是病态、是不健康的。但是，如果能达到一种明确、乐观的结果，或者嘲讽性的知识分子形象是作为先

进人物的一种陪衬的话，那还是被认为有意义的。五六十年代，知识分子如何从个人孤军奋斗到投身集体行动，如何从人道主义转变为阶级观点与立场，是他们蜕变的主要依据，也是文学创作表现这一主题的基本内容。就是对古代一些得到较高评价的“知识分子”，其价值判断所依凭的也是这一尺度。一个明显的例子是对唐代诗人杜甫所作的“现代阐释”。冯至在他的出版于1952年的《杜甫传》中，明确指出他这部著作的主要目的，是描写杜甫“怎样从爱自己的家族转到爱祖国，从抒写个人的情感转到反映人民的生活，他怎样超越了他的阶级体验到被统治、被剥削的人们的灾难，并因此使唐代的诗歌得到巨大的发展，这中间他经过了不少艰苦的过程和矛盾”。[①] 冯至显然是以他及同时代知识分子的思想改造内容、道路来解释这位诗人的生活和创作道路的，或者也可以这样说，在冯至的思想意识中，杜甫也在同样经历着与中国现代知识分子相似的思想矛盾，走着相似的分裂与蜕变的人生道路。中外不少古代著名的诗人、作家的形象，在五六十年代都经过这种不同程度的“现代改造”。

前面说过，50年代以后，知识分子的改造成为他们现实生活的主要内容，但文学创作中却回避对“忏悔”主题的直接、深入揭示。这是因为文学创作在题材、主题上有更重要的任务。《围城》作者钱锺书在1957年他的《宋诗选注》脱稿之后，曾写有七言绝句一首：“晨书暝写细评论，诗律伤严敢市恩。碧海掣鲸闲此手，祗教疏凿别清浑。”他点化杜甫、元好问的名句，来说明他当时虽自信有写作之才、也有写作的兴致，却不可能施展，只能从事注释、研究、评论工作的“遗憾”。[②] 随着时光的流逝，这种憾事也已转化为“遗恨”——这是一个时代留给许多作家的难以忘怀的精神创痛。这样，那些憧憬、拥抱光明，内心经历着

① 《杜甫传·家世与出身》，人民文学出版社，1952年。

② 见杨绛：《将饮茶》，第137—138页，三联书店，1987年。

分裂、苦斗的“知识分子”作家，剩下的工作便是尽力去熟悉新的生活和形象（这于他们很艰难，事实证明收效也甚微），或是对自己的旧作，以及产生这些旧作的思想感情背景，进行忏悔式的反省。文学上的“忏悔”、“自审”主题，遂变化为作家对自己生活和创作道路的检讨——而这实际上是完全不同的两回事。后者有可能导致对作家体验、认识和表达的独立性、自主精神的摧毁。

对旧作、对过去的生活道路进行批判性的“忏悔”，在当时成为一股潮流。这主要存在于来自“国统区”的那部分作家。这股潮流，表现在许多作家的文章中，表现在“新文学选集编辑委员会”[①]编选出版的现代作家作品选的序言和跋中，以及稍后人民文学出版社出版的一套现代作家选集的前言、后记中。例如，在1950年，曹禺对他三四十年代的剧作持全面怀疑、批评的态度。他说，“我的作品对群众有好影响吗？真能引起若干进步的作用么？这是不尽然的。《雷雨》据说有些反封建的作用。老实讲，我对反封建的意义实在不甚了解，我以个人的好恶，主观的臆断对现实下注解，做解释的工作。这充分显示作者的无知和粗心，不懂得向群众负责是如何重要。没有历史唯物论的基础，不明了祖国的革命动力，不分析社会的阶级性质，而贸然以所谓的‘正义感’当做自己的思想的支柱，这自然是非常幼稚，非常荒谬。”[②]从创作时作家的世界观和作品的社会效果所作的这一自我批判，似乎是当时在知识界开展的思想改造运动的结果。同样，茅盾也对自己的《蚀》（《幻灭》、《动摇》、《追求》三部曲）等作品，作出相似的检讨。其实，《蚀》在20年代发表时，

---

① 1951年由开明书店出版了新文学选集编辑委员会编选（茅盾主编）的作家个人选集，选辑1942年以前就已有重要作品问世的作家的作品。共两辑24人（册）。第二辑所选当时还健在的作家有：郭沫若、茅盾、叶圣陶、丁玲、田汉、巴金、老舍、洪深、艾青、张天翼、曹禺、赵树理。

② 《我对今后创作的初步认识》，载《文艺报》，第3卷，第1期，1950年10月。

就受到提倡“革命文学”的创造社、太阳社一群的批评。只是当时茅盾并不认可，他在《从牯岭到东京》和《读〈倪焕之〉》等文章中，为自己的创作做了申辩。但在现在，他转而检查自己：“对于当时革命形势的观察和分析是有错误的，对于革命前途的估计是悲观的”，因而，关于知识分子当时思想动态的描写，“也是既不全面而且又错误地过分强调了悲观怀疑、颓废的倾向”。对这三部小说没有出现一个肯定的“正面人物”这一老问题，他认为这也是自己思想弱点作祟：“1925—1927年间，我所接触的各个方面的生活中，难道竟没有肯定的正面人物的典型吗？当然不是的。然而写作当时的我的悲观失望情绪使我忽略了他们的存在及其必然的发展。”① 当茅盾作这样的反省的时候，他大概已经忘记他20年前说过的那段话了。那时候他说，“我是真实地去生活，经验了动乱中国的最复杂的人生的一幕，终于感到了幻灭的悲哀，人生的矛盾，在消沉的心情下，孤寂的生活中，而尚受生活执着的支配，想要以我的生命力的余烬从别方面在这迷乱灰色的人生内发一星微光，于是我就开始创作了。”②

冯至对自己的旧作的批判表现得更为彻底。对于他20年代的诗，认为虽然“诗里也向往光明，诅咒黑暗，但基本的调子只表达了小资产阶级知识青年的一些稀薄的、廉价的哀愁，很少接触到广大人民的苦难和斗争”。③ 至于他的另一部重要诗集，则更明确地宣布：“……1941年写的27首‘十四行诗’，受西方资产阶级文艺影响很深，内容与形式都矫揉造作”，所以在他的“诗文选集”里“一首也没有选”。④

老舍是在50年代初从美国归来的。比起其他作家来，他更快地投入新的生活和新的创作，并以《方珍珠》、《龙须沟》等获得好评。他好

① 《茅盾选集·自序》，开明书店，1951年。
② 《从牯岭到东京》，《文学运动史料选》，第136页，上海教育出版社，1979年。
③ 《西郊集·后记》，冯至《诗与遗产》，第72—73页，作家出版社，1963年。
④ 《冯至诗文选集·序》，人民文学出版社，1955年。

像并不存在一个适应的、矛盾的阶段。在经历了这种高涨的创作热情之后，他也对自己过去的作品作了严厉的挞伐："现在，我几乎不敢再看自己在解放前所发表过的作品，那些作品的内容多半是个人的一些小感触，不痛不痒，可有可无。它们所反映的生活，乍看确是五花八门，细一看却无关宏旨。那时候，我不晓得应当写什么，所以抓住一粒砂子就幻想要看出一个世界；我不晓得为谁写，所以把自己的一点感触看成天大的事情。这样，我就没法不在文字技巧上绕圈子，想用文字技巧遮掩起内容的空虚与生活的贫乏……"①

引述这些文字已用了许多的篇幅，没有必要再无限制地继续征引。这些"忏悔"、自谴所包含着的值得细致加以讨论的丰富问题（人生的和文学的），也不可能在这里一一讨论。比较起三四十年代某些作家所作的反省来，他们在对自己"缺陷"的认识上有一脉相承的共同点。不同的是，到了50年代，自我批判所涉及的面更大，而对他们以前在时代大潮中所选择、所确定的不同生活位置、所表现的思想感情的特殊性的否定也更彻底。另外一些区别是，知识分子复杂的思想感情矛盾，从表现在创作的体验、认识对象上，变化为作家自身的"自我陈述"。这些作为"知识分子"的作家，社会对他们的历史地位和社会价值已作了重新估定，他们中的一些人也因此背负了由出身、经历、教育等所构成的沉重包袱，内心深处存在难以摆脱的"原罪感"。

这些作家所作的自我批判，都面临着一个难以解决的矛盾。这就是社会对他们的要求和他们的自我意识之间存在的"悖论"。一方面是要充当一个"历史的概括者"、"时代的代言人"、"灵魂的工程师"的宏大又崇高的责任；另一方面，却明确无误地宣称，他们存在着转移立足点，进行长期的"赎罪"的任务。一方面赋予他们以社会的教育者的身份，

① 《生活，学习，工作》，《北京日报》，1954年9月30日。

另一方面则指出他们的思想感情、世界观存在着严重缺陷而必须先受教育：这两重矛盾着的要求，都必须承担，并不容许二者择一。而且，这两重目标，又几乎同样的永难实现。“时代代言人”固然不易做到，彻底改造又是永无尽期。这样，作家在这些高悬着的互相冲突的目标面前，既不能、也不愿止步，就只好在这条道路上惶惑、茫然。况且，如前所述，“忏悔”主题已经不是由作家的艺术生产来表达，而成为作家直接对自己灵魂“阴暗面”的抉剔解剖，由作家对自己的思想和人生道路作直接讲述。因而，这一“主题”留给我们的，就不再是《倪焕之》、《蚀》，不再是冯至、何其芳、“九叶”诗人的诗作，留下的只是再没有继续创作出艺术瑰宝的作家有关自己喜悦、痛苦、激动、幻灭等等的片言只语，和已经难以连缀成篇的破碎而令人伤心的生活事实。

第三节　虚构英雄以回避自剖

在对历史过程作了必要的回顾之后，再来看看80年代作家的“忏悔”意识和文学上的“忏悔”主题，我们会明白，事情确实有了很大的变化。

“文革”期间，作家、知识分子受到很大冲击，许多人受到不同程度的迫害。自然，这并非仅为作家在当时的独特遭遇，但因为作家、知识分子是被看作“旧文化”的负载者与主要“传承者”，因而，他们所受到的迫害、冲击的程度和性质，确有其他人所不能相比的地方。

70年代后期，“文革”作为一个政治运动逐渐被否定。这一运动所遵循、所体现的许多政治、思想原则，也受到批判。人们从严酷的束缚和禁锢中，获得肉体上精神上的“解放”——文学创造的复苏也就成为可能。在被称为“新时期”文学的最初阶段，从特殊的历史际遇（这里

指的是“文革”十年和上溯至五六十年代）中来探索、思考中国现代知识分子的命运，再一次成为作家的关注点，成为他们创作取材的中心。一批有关这一题材的创作（诗、小说、话剧）相继出现。在开始的阶段，人们的最初的认识是，知识分子在这个历史时间里处于各种力量的夹缝之中，他们没有办法保护自己，他们是受害者，他们的遭遇值得人们（也包括作家）一掬同情之泪。这种反应，既是真实的，也是粗浅的。作为这种反应在创作中的表现是，作品中出现了一批以“弱者”面貌出现的知识分子形象。他们或受到非人的对待，人生之路坎坷而悲惨；或一贯勤勤恳恳，任劳任怨，但在物质利益和精神报酬上，却未曾得到相应的报答；或虽身陷囹圄，走入逆境，却在威逼利诱面前不变凛然正气……这些描写，从作家的创作意识上说，主要是为了给形象曾受“糟蹋”的知识分子恢复“本来”的面目，也是为了博取人们的同情。对于知识分子自身来说，这种自爱自怜，则是几乎濒于崩溃的心理得到抚慰、获得平衡的重要方式。在这方面，最重要的作品当推谌容的《人到中年》，鲁彦周的《天云山传奇》、徐迟的《哥德巴赫猜想》、从维熙的《泥泞》、冯骥才的《啊！》等。

然而，对知识分子命运所作的这种“反思”，不可能达到一定的深度。我们从一些作品中可以看到，在自怜的基调上来编织生活图景，塑造崇高的形象，有可能落入感伤与矫情。从维熙的一部分作品能说明这一情况。《雪落黄河静无声》是一个有争议的中篇。像范汉儒这样一个人物，他的名字，他的言行，都是作为中国知识分子的典范、作为“民族之魂”来刻画的。作家竭力表现他如何在“乱世之秋”中“洁身自好”，如何在道德自我完善的自我约束中，达到这样的品质和境界：“看不见他身上的一点杂质，透明得就像我们医药上常用的蒸馏水。”“蒸馏水”虽少有杂质，但同时也失去了真实的生命。

这里，主要的不是讨论对这一人物、这一作品应作怎样的总体评

价。令人感兴趣的是作家在艺术创造中的感情意识。读着《雪落黄河静无声》，我们感到奇怪的是，范汉儒对自己为什么会被冤屈而成为“右派分子”这一事实并不关心，他也从未想要去思索、探寻这场政治运动的根由，或关切他生活的这块土地为何会遭受这样的苦难与不幸。他的思想感情焦点，他的努力，全放在如何维护自己的品质、灵魂的“纯净”与道德的“完善”上。在范汉儒这类人物形象的身上，表现着双重的伪饰与“矫情”；当人物用一种根本无法成立的原则来约束自己的言行、情感时，这一人物便不可能生活得自然；而当作家把造作的人物用“透明”、“纯净”的字眼加以褒奖时，又显示出另一层的虚伪。

其实，这表现着一些作家对知识分子命运审察所得出的结论，因而也反映着他们的生活理想。作家从树立正面典型的传统的创作规范出发，提出了在“乱世”中知识分子的“节操”的问题。作家对这个问题的理解是：即使蒙受苦难，受到冤屈的待遇，也要实现个体人格的完善，并把这看作是社会政治、自然宇宙的问题得以解决的前提或基础。这里，“人格完善”的具体内容是值得讨论的问题。另一个引起争议的问题是，“人格法则”与“历史社会法则”之间究竟存在什么样的关系。按照《雪落黄河静无声》等的作者们的看法，人格的完善也就能解决社会历史问题。这一点，是关心知识分子命运反思的人们所关切的。

与此不同的一种认识是，“历史社会的法则与个体人格的法则并不是二而一的法则，个体人格完善了，个人可以以仁心诚意来处理生活了，整个现实世界并非就好了多少，……况且，从逻辑上讲，从‘修身、齐家’到‘治国平天下’的推导并没有必然的逻辑涵含，相反，它倒暗含着一个并非合理的推导，即以价值判断来取代事实判断。”[①] 在区分道德问题与社会历史问题这一点上，学者林毓生则引入马克思·韦伯的“责

---

① 刘小枫：《拯救与逍遥》，第98页，上海人民出版社，1988年。

任伦理学”和“意图（或最终目的）的伦理学”的概念。他在谈到中国意识的危机，分析鲁迅等人的思想遗产时指出，“责任伦理学”植根于一种理性宇宙论，相信好的意图将会带来好的结果，意志的真诚将提高世界的和谐，政治行为的链条上的每一行为都必须在动机上是纯净的。而“信奉责任伦理学的人对世界的非理想性和不完善性有一种真切的感受”，知道最好的意图可能会产生与原来的目的完全相反的结果，而“始终留意他的活动可能产生的后果，并感到对此后果负有责任”。从这种责任的意识出发，并不否定一切可能采取的道德上可疑的手段。①

用道德的观点去看社会政治，将政治道德化，这是影响我们许多人、包括许多作家的一个根深蒂固的观念。只要读一下我国古代戏曲、小说对历史所作的描述，读一下当代人创作的数量众多的“历史小说”，看一下“天安门诗歌”对政治问题所表达的观念，就可以明白这一点。然而，正是在对“文革”知识分子命运反思的作品中，我们看到这一理解所暴露出来的破绽，发现以道德、人格完善作为一种推动历史的出发点和手段的可疑。

不过，在这里仔细谈论这个问题并非我们的原意，而且也缺乏这方面的准备。还是让我们回到作家的审察知识分子命运时持这一态度的感情和心理状况吧。前面已提到的一点是，这是对于失衡的心理的补偿。如果再进一步考察的话，这种态度后面，又深藏着在脱离苦境之后，将已逝的“苦难”做为体味、咀嚼、欣赏的“材料”的这样一种倾向。《雪落黄河静无声》中有这样一个细节：“劳改犯”范汉儒在60年代初的困难时期，被派到农场养鸡场劳动。劳改队长诬陷他偷吃鸡蛋，这激起范汉儒强烈的愤怒：“……你照我脑门来一枪吧！然后开膛剖肚，看看我的肠道有没有一个鸡蛋星儿！我是中国的知识分子，我懂得自爱！你说

① 《心灵的道德与政治的不道德》，《学术之声》，第1辑，北京师范大学出版社，1988年。

我‘反革命’‘极右派’，我都听着，可是你不能侮辱我的人格！”他并一再说要在这“乱世”之秋里洁身自重。这是一种感情倾向。这种感情状态不见得产生于事情发生的当时，而大半是产生于对这一事件的“回味”。他以自我人格完善来构筑自我的封闭世界，为“书生”式的软弱辩解，来回避、拒绝对自己、对人的人生意义和生命价值的深入探询，也为他当时对广大民众遭受的苦难、灾祸不愿正视的有些冷漠的态度，提出一种“合理的”解释。从对知识分子命运的反思的角度看，这恰恰是回避那种痛苦的、常常令人难堪的深刻自剖所采取的“对策”，虽说这种“采取”也许是无意识的。

在 80 年代一些表现知识分子苦难历程的诗和小说中，人们曾多次指出其中存在着“宗教情绪”。对《绿化树》最初提出的批评，就有这一项。就《绿化树》等作品而言，这只是一些表象上的联系。人们作出这种判断的根据是，在一些诗、小说中经常出现的宗教性质的传说、故事、词语、意象、典故，出现耶稣基督、犹大、但以理、摩西等人物，圣洁、虔诚、慈航等词语，炼狱、荆冠、十字架、祭坛等物象。作家对这些宗教现象感兴趣，是因为他们写到的这段人生道路与宗教传说、教义在特征上有一些重合之处。其实，认真细察就会知道，其中有一些，不过是一种简单的比附，借助宗教故事、典故来说明、影射现实，表现对现实问题的政治思考，并不一定蕴含有宗教性质的思想感情。另一些作品，则确实存在着一些相通的东西。比如，对于苦难的赞美，以及殉道者式的感情等。这是因为当代中国一些知识分子的人生道路本身的特点，与宗教、尤其是基督教的教义和宗教情感之间，有容易取得联系的相近之处。在梁南的一些诗中，在从维熙、张贤亮等的有关知识分子命运的作品中，受难的知识者往往被描绘为背负着“十字架”，为着一个他们已确立的、不可改易的虔诚目标而忍受着误解、屈辱、折磨地走着人生之路的形象。因为有明确目标感，有虔诚的信心，他们的苦难便为光辉所

"缘饰"，而可以用"荆棘的冠冕"这样的意象来表现。"为义受苦是有福的"，"有火炼的试验临到你们，不要以为奇怪，倒要欢喜，因为你们是与基督一同受苦"(《新约·彼得前书》第3章14节，第4章12节)，"你们落在百般试炼中，却要以为大喜乐"，"经过试炼以后，必得生命的冠冕"(《新约·雅各书》第1章第2、3节)。当然，对于当代作家来说，他们的"基督"指的是"人民"和"祖国"。试炼、受苦，既是为了达到一个崇高的目的，也是为对受试炼者的"虔诚"程度的检验，其结果必然是产生对苦难的忍耐，和对个体的道德、人格"完善"的无止境的追求。

尽管有这些相似之处，在实质上却也存在着明显的不同。如果仅就感情的性质、形态，而不就信仰本身的具体内容来说的话，80年代文学创作所表现的"宗教感情"，有它特定的时代、民族文化等的特征。在一部分描写知识分子"苦难的历程"的作品中，同样是对于"苦难"的赞美，但我们所感到的，更多不是负有"救赎"责任的悲壮，与"五四"一代知识分子虽天真幼稚，却葆有"大宏大愿"的精神这一状况，也有相当距离。具有"救赎"精神的人，对人类的困境将有"悲悯"的态度，他自然也重视人格和道德，但首先考虑的、或他的出发点，并非人格的完善自身。相反，在80年代一部分对知识分子"反思"的作品中，我们感受得最深切的，是将"苦难"封闭起来，当作一种欣赏的对象的倾向。这便构成了一道心理上的"防线"，阻挡着对社会现实和人生的深处的突入。

当然，这道"防线"在一些作家那里至今仍维护着，而在更多的作家那里，则受到不同程度的冲击。在这个问题上，我们并不需要特别的智慧。在我们所生活的时代，这样的心理防线所形成的个体"自足"世界并不容易维持，失衡、残缺的心理靠这样的修补也相当脆弱。事实上，70年代末，当"知识分子题材"的大多数创作尚停留在受难者的感情控

诉的阶段时，个别的作品已前进一步。王蒙的《表姐》，张洁的《忏悔》等，已不限于谴责、控诉，不限于对社会环境的解剖，而且回过头来，反诸自身，透过“暗淡的动物式的甲壳”，探索知识分子的性格和心灵，考察“受难者”对社会生活、历史运动是如何参与的，以及他们在外界压力和特殊的环境下心灵、感情上的常态与变态。王蒙、张洁的作品表现了他们这样的看法：受难者固然值得同情，但同情与怜悯只是弱者所需的食粮；一辈子都在战战兢兢中生活、不敢恨也不敢爱的怯懦、猥琐的性格的形成，固然有其产生的历史背景，但也难以将责任完全推诿给变幻莫测的政治漩流。一个人可以有很好的文化素养，有丰富的知识，很优雅、细致的感情，然而这些不一定就能挽救他的怯懦与软弱。王蒙等所讲的，是“智慧”如何陷人于困境的故事。此后，王蒙的《布礼》、《海的梦》、《活动变人形》，谌容的《散淡的人》、《献上一束夜来香》，刘恒的《白涡》等，都对各类知识分子的性格心理弱点，作了不同程度的挖掘。倪吾诚（《活动变人形》）的一生，是“没用人的一生”，是那个动荡、需要实际行动的时代的“多余人”。在这里面，通过倪吾诚及其生活环境的描写，作家揭示的是“比生活和人还要强的怨恨和残忍，那些比怨恨和残忍还要沉重的无聊和空洞”。无视实际的空想，不合时宜的愤懑，对自己手造的幻影的沉迷，这一切，在作家看来，都是存在于知识分子身上的可怕的“虚伪”。不过，王蒙的《活动变人形》，其基调在悲剧与喜剧（讽刺）之间游移，情感的紧张让他不能把握分寸，因而也不是融合适度的“悲喜剧”。他有所嘲讽，但常过于尖刻；有所同情，却缺乏深致的悲悯。这也许是很自然的现象：同那些关注“国民性”的作家一样，关心现代知识分子命运的作家，当他们的透视达到一定深度之后，会不由自主地有些悲凉和失望。即使他们有许多的幽默，有嘻笑俏皮的嘲讽，有置身事外的冷凝，也不能完全消除事实加给他们的打击，而产生一种反躬自问之后的愧悔和深刻的失望感。

第四节　以英雄姿态进行自审

卡莱尔曾以赞同的态度，引述了德国哲学家费希特在《论文人的本性》中对“文人”的特点和职能的分析。费希特认为，我们在这个世界上看到并与之作用的一切事物，特别是我们自身和所有人，都是一种覆盖物或感觉的现象。在这一切之下，有它的本质，即“世界的神圣观念”的东西。对大众来说，这样的神圣观念是不可认识的，他们只是生活在表面事物、实际事物和表现中，而“文人”是特意被派到这里来的，他能为自己辨别出并向我们表达出这种神圣的观念；他的存在，也只是出于这样的目的。卡莱尔说，费希特所说的这种“真正的文人”，也就是他所称的“文人英雄”。卡莱尔说，他们所履行的，是过去历代人认为先知、教士、神灵所履行的那种职能，“他是世界之光，世界的教士，像神圣的火柱在世界黑暗的历程中指引世界经历时间的流逝”。[①]

对于大多数中国当代作家来说，在受了几十年的有关人民大众创造历史的教育，和对头脑中存在的“英雄史观”的摧毁性清洗之后，他们大概不会认同费希特或卡莱尔的这些说法，也不会同意世界事物之中存在“世界的神圣观念”的超验的观点。不过，尽管作为“知识分子”的作家在其思想意识深处，也逐渐建立了“负罪感”，并以不断的“忏悔”作为他们人生道路上的一项必需的工作，他们却也很难说已完全清除了如卡莱尔所说的那种“文人英雄”的自我意识。他们的心中，多多少少仍存在着把自己与大众划分开来的界限，并模糊不清地存在着如卡莱尔所提出的那种“开启民智”，讲出大多数人所不能清楚发现的“本质”的职能

---

① 卡莱尔：《英雄和英雄崇拜》，第256—257页，上海三联书店，1988年。引文中“火柱”出自《圣经·出埃及记》第13章：“主在白天以一个云柱走在他们前面，为他们引路，在夜间以一个火柱给他们光明。”

的意识。他们以写作作为自己的职业，并多少感受到这一职业的“神奇”和不可取代：“在书中有着整个过去时代的灵魂；当过去的躯体和物质实体像一个梦那样完全消逝后，书是过去的明确说出并且使人听得到的声音。强大的舰队和军队、港口和军火库、巨大的城市、高楼大厦、蒸汽机，它们是宝贵的，伟大的，但他们现在成了什么？亚加米农，许许多多的亚加米农、佩里克莱塞斯和他们的希腊，所有这一切现在成了一些残垣断壁，无言的令人悲伤的残骸和石块，但希腊的书籍却不是这样！”① 他们可以在写作中，显示多少具有某种“不朽性”的智慧。因此，尽管知识分子、作家的地位和自信力在最近的几十年间受到很大的动摇，也不能完全取消他们心中根深蒂固的“文人英雄”的意识。

但是，在六七十年代间的那场政治动乱中，“文人英雄”的生命和才能却受到极大的压抑。他们似乎是命定的不幸。他们在知识、创造性、思维和感受能力、思想感情表达上的才能等方面的优势和重要性被剥夺，他们的精神也呈现了瘫痪或半瘫痪状态，“英雄主义”的可能性在大多数人的头脑中几近消失，他们出现了究竟“我是谁”这样的心理上、社会角色认定上的严重危机。为什么以思想的敏锐、深刻和独立性作为其特征的“知识分子”会出现这样脆弱的精神崩溃？怀着“文人英雄”意识的知识分子如何重新恢复自信，重新估定自己的社会价值与社会职能？这些问题的回答，都必须建立在对“我是谁”这一问题的探询的基础上。事实上，70 年代开始并延续到 80 年代的知识分子的反省，首先是在这一命题上展开的。

而“我是谁”正好是发表于 70 年代末宗璞的一个短篇的题目。这篇小说，写新中国一成立就从国外归来的女教师韦弥，在“文革”开始时被诬为“特务”，丈夫也受迫害自杀身亡。在这一系列事件的刺激下，

① 卡莱尔：《英雄和英雄崇拜》，第 262 页。

她堕入精神错乱的境界。她热爱祖国，曾将她的勤恳、真诚和才干，献给所热爱的教育工作，现在，却被当作“特务”，当作毒害青年的“狗”，像虫豸一样受到侮辱欺凌。她对自己的真实身份，对“自我”的本质发生了怀疑。她的眼前出现一幕幕幻境，有时“我”长着血盆大口，有时是一朵洁白的小花，有时则变成一只毒虫。在精神崩溃中，她强烈地感到“虚空”的威胁，而发出了“我是谁”的疑问。

《我是谁》与宗璞的《蜗居》等，属于作家自己所说的带有“超现实主义”特点的作品。这篇小说，可能会让读过卡夫卡的读者想起小说《变形记》。“一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的睡梦中醒来，发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫。”“我出了什么事啦？”这是他所作的最先的反应。《我是谁》与《变形记》的共同点，不仅是外在形式上的（它们中的人物都发现自己成为“非人”，变为虫子），而且是其深刻内涵上的。它们的主人公都在设法弄明白个人的真实面目，以及他们的地位和责任。但他们似乎都没有弄明白。他们都曾经生活在正常的、例行的、传统的、有保障的情景中，却由于主人公无法认识的命运与机遇的驱使，而陷入与此前不同的另一种极端的情势。他们发现原先所依傍、信仰的“永恒”的不真实，他们的恐惧与心理畸变由此而来。不过，宗璞与卡夫卡的作品的不同也同样十分明显。最主要的区别在于，卡夫卡对所谓真实世界的牢固性充满了怀疑，关于世界和“自我”的真实性质的探询是一个永远无法实现的焦虑的过程。而宗璞的作品则认为，对于“自我”、人性所施加的压力和造成扭曲、戕害的力量是可被认知的，是我们这个可信的世界中一股“非常”的力量，是这个本应为理性所控制的世界的越出常轨的非理性偶然事件。对于卡夫卡来说，“自我”的异化与迷失无法追寻，甚至也找不到造成这种迷失的原因，而宗璞则坚定、充满信心地要保卫“自我”的完整和独立。因而，《我是谁》的结尾出现了黑色的天空上雁群组成的明亮的“人”字的寓意性画面，作为对

作品提出的问题的答案。

宗璞的《我是谁》以它的题目和主旨，无意间提示了80年代作家“忏悔”、“自审”的创作潮流的性质和发展趋势。与四五十年代知识分子经过反省明确自己的根本性弱点，而走向模糊自己的个性特征和“自我”的精神独立性不同，80年代的自省，通过“我是谁”的角色辨认，表达了对消失的个性、自由意志、独立思维精神的信仰和召唤。

在这方面，首先要谈到的是已广泛引起注意的巴金的《随想录》。这部随笔集，它的内容，它的写作过程，它在反思、自省上所达到的深度和它的不足、弱点，都值得我们研究思考。

巴金是中国新文学的老作家（他开始发表作品比鲁迅等当然要晚一些）。这些作家实际上在五六十年代已退出“历史舞台”。但巴金却以顽强的毅力来证明他作为一个“作家”的存在（他经常说，没有作品、不写作就不能再称为作家）。在“文革”结束之后，他看到自己许多宝贵的时间都像水一样在沙漠中流失，没有孕育花与果实。而时间对他来说又已经不多。在这种情况下，他准备了在人生之旅上作最后的一搏。除了翻译等外，在1978年立下志愿，要写150篇的随想录，来记录他的见闻和所思所感。四十多万字的文章，对正常人来说也许不算什么。但巴金是古稀之年，病弱之身。他要克服难以想象的肉体痛苦和精神折磨。这部共有五个分册（《随想录》、《探索集》、《真话集》、《病中集》、《无题集》）的书最后完成时，已是1986年：他前后用了八年的时间。[1] 这些文章的写作，经历了“从无计划到有计划，从梦初醒到清醒，从随想到探索”的发展过程。关于这部书的写作主旨，作者作了这样的说明：

> ……150篇长短文章全是小人物的喜怒哀乐，自己说是“无力的叫喊”，其实大都是不曾愈合的伤口出来的脓血。我挤出它

① 分册由人民文学出版社于1979年—1986年陆续出版，1987年三联书店出版合集。

> 们不是为了消磨时间，我想减轻自己的痛苦。……我在写作中不断探索，在探索中逐渐认识自己。为了认识自己才不得不解剖自己。本来想减轻痛苦，以为解剖自己是轻而易举的事，可是把笔当做手术刀一下一下地割自己的心，我却显得十分笨拙。我下不了手，因为我感到剧痛。我常说对自己应当严格，然而要拿刀刺进我的心窝，我的手软了。我不敢往深处刺。五卷书上每篇每页满是血迹，但更多的却是十年创伤的脓血。我知道不把脓血弄干净，它就会毒害全身。我也知道，不仅是我，许多人的伤口都淌着这样的脓血。我们有这共同的遭遇，也有同样的命运。不用我担心，我没有做好的事情，别的人也会出来完成。……[1]

这段话，是我们读《随想录》的入门。最值得注意的是巴金的"忏悔"、反思的姿态和立足点。巴金经常说，他是个平凡的人，普通人，"我从来不是战士"。但是，《随想录》的内容、写作动机、过程，却清楚地表现了一个"战士"的姿态。巴金的忏悔、反思，是英雄式的，或者说，是以一个"战士"、以英雄的尺度作为坐标的。这部作品，完整地表现了一种人格精神，表现了作家对于社会，对于历史，对于文学所意识到的责任。他采取的、坚持的，是一种完全介入的态度。

在经历了许多磨难、社会人生阅历丰富之后，人的心境会发生许多改变。会修正青年时期的天真，但也可能因此而失去热情；走向深沉，走向稳重，走向淡泊、超脱，也会走向衰老和迟暮。老作家孙犁说过，随着经验的增加，随着喜怒哀乐、七情六欲交织于心，人大概都会同意这样的话："人能忘和能记，是人的两大本能，不能记，固然不能生存，不能忘，也是活不下去的。"不过，令人讶异的是，痛苦、辛酸的时间好像并没有在巴金的身上留下驱策他走向迟暮的痕迹。20 年代他走向社

① 《随想录》合订本《新记》。

会、走向文学的那种热情、执着，没有丝毫减弱。巴金并不想忘却许多痛苦的往事，相反，他总是认真地挖掘自己的记忆。他强烈地感到自己欠着债，心灵受到煎熬，不得安宁。他必须忏悔以还清这些“债”：“这是一笔心灵上的欠债，我必须早日还清，它像一根皮鞭在抽打我的心。”自然，人无法承受得了生活加给的种种打击和刺激，只有有所舍弃和超脱才得以生存。但是，巴金的书告诉他的读者：舍弃和超脱不应成为冷漠，不应成为回避责任的逃遁。正如傅雷所说：不经过磨炼的超脱是轻佻的，不经过战斗的舍弃是虚伪的。巴金的这部书所表明的态度是，既然历史赋予我这样的责任，而我又已经答应承担，那么我就必须承担下去，不管付出怎样的代价；而且我还要回过头来正视自己的失误；我对自己决不宽宥，因为我只服从于良知的鞭策和真理的规范。

《随想录》中有对现状——社会、政治、文化、教育等现实问题——的杂感，有对自己创作生涯的回顾，有对亲朋故旧的深挚怀念。但全书最主要的内容，则是对“文化大革命”所作的回顾和批判。它是作家思考的中心：“尽管我接触各种题目，议论各样事情，我的思想却始终在一个圈子里打转，那就是所谓十年浩劫的‘文革’。”[①] 巴金一直在思考这样难以置信的问题，一个民族，几亿群众，为了什么缘由而卷入这场动乱中，互相憎恨、残害，陷入狂热的迷信崇拜之中，人性受到这样的摧残、践踏，这“在人类历史上是一件大事”。从作家来说，“古今中外的作家很少有过这样可怕而又可笑，古怪而又惨痛的经历”。因此，必须思考，必须总结。只是对施之头上的暴行加以控诉、谴责，那是远远不够的，那是弱者的心理和文学。重要的是弄清楚发生这一事变的根源，想想它在人类历史上意味着什么。

对于历史所进行的这一“反思”，巴金所确立的原则是：从解剖自

① 《随想录》合订本《新记》。

己开始。反省，首先要进行自我审判。既然“我是谁”已经成为疑问，在没有弄清楚之前我们会有力量对历史进行裁决吗？巴金所确立的基点是有普遍意义的，但只有勇敢的人能做到这一点。

在“忏悔”与“自审”的第一步，巴金所遇到的同样是一个难以置信的问题，但这时不是关于社会历史，而是关于自己的。他恐怕直到现在也无法搞清楚原因的事实是：一个长期呼唤真理，为在人间实现理想社会而受苦、奋斗的作家，为什么在某一段时间里失去自己的独立思考能力，陷入他多少年来尖锐批判过的愚昧的迷信和服从的境地之中。这种精神状态，他作了如实的描述。他写道，1966年“文革”风云骤起的时候，“我仿佛受了催眠术”。“我已无法独立思考，我只是感觉到自己背着一个沉重的‘罪’的包袱掉在水里，我想救自己，可是越陷越深。脑子里没有是非、真假的观念，只知道自己有罪，而且罪名越来越大。最后认为自己是不可救药的了，应当忍受种种灾难、苦刑。”① 在揭露、反省自己的精神迷误过程及其细节上，巴金表现了并不多见的彻底和勇气。他本可以作为受害者，轻描淡写地略去自己的思想感情状况。然而，他如实地“供认”自己在“文革”之初，如何真诚地感到自己有罪，承认自己是“地主阶级的孝子贤孙”，真心愿意被彻底打倒，自觉地认为需要给“剖腹挖心”、“上刀山、下油锅”，受尽酷刑，最后喝了“迷魂汤”转世重新做人。不仅如此，巴金还把自己的表现，与同样陷入逆境的作家如王西彦、魏金枝、李健吾作了比较。他不认为自己当时的迷误、懦弱是无一例外的现象，相反，他以朋友在当时所作的不同程度的抗争，来反衬自己。翻译家汝龙在“文革”中受到迫害，停发工薪，生活困难，周围的人都远离了他。但是，同样处境艰难的李健吾并不畏惧，登门慰问和接济。对照老朋友李健吾，巴金深深自责：“那十年间我很少想到

① 《随想录·再论说真话》。

别人，见着熟人也故意躲开，说是怕连累别人，其实是害怕连累自己。一方面自卑，另一方面怕事，我不会像健吾那样在那种时候不顾自己去帮助别人。”[①] 他并且毫不掩饰地暴露出自己思想的变化：“那些年我就是在谎言中过日子，听假话，说假话，起初把假话当做真理，后来逐渐认出了虚假；起初为了‘改造’自己，后来为了保全自己；起初假话当真话说，后来真话当假话说。”对于自己的过失、迷误，巴金后来已不仅限于对“文革”十年，而且扩展到他五六十年代的一些重要事件，他急迫地想在生命的最后一刻，对所有的欠债都能有所反省、交待。《随想录》的最后一篇《怀念胡风》，就是追究自己在50年代批判胡风“反革命集团”时的言行、责任的。在这场斗争中，巴金并没有表现得比别人积极、激烈，相反，常常因跟不上“形势”而流露出迟疑与温情。他作为当时上海作家协会负责人，主持过几次批判会，写过三篇表态性质的文章（其中包括批判路翎的《洼地上的战役》、发表时已被改得近于面目全非的文章）。胡风集团错案，自然与巴金无关，也不必由他出来检讨自责。然而他还是站出来了：“印在白纸上的黑字是永远揩不掉的。子孙后代是我们真正的裁判官。究竟对什么错误我们应该负责。他们知道，他们不会原谅我们。”我认为，巴金想说的是，我们就可以充当“裁判官”，并不一定要把这一切推给“后代”。但是，我们这一代当事人由于各种原因，也许终究不能完成这一责任，这样子孙的裁决才成必要。这个意思，在他谈到路翎时流露了出来：

……我不知道他的近况，只听说他丧失了精力和健康。关于他的不幸的遭遇，他的冤案，他的病，我怎样向后人交代？难道我们那时的文艺工作就没有失误？虽然不见有人出来承认对什么“错误应当负责”，但是我向着井口投掷石块就没有自己的一份责

① 《随想录·掏一把出来》。

任？历史不能让人随意编造，沉默妨碍不了真话的流传，泼到他身上的不公平的污水也起不了什么作用，只是为了那些“违心之论”我绝不能宽恕自己。

是的，虽然不见有人出来承认什么，“沉默”依然覆盖着历史的那片“沉积层”，但这并不能使巴金降低对于“自审”的严格、甚至近于苛刻的要求。他依然提供对于自己的近于残酷的“真实”的自述，承担应负的历史责任，描画使后人不再重蹈的心灵苦难历程的辙印。从“自我”塑造的目的上说，则是通过“忏悔”，以重建英雄意识，重新确立他早已认定的那种对社会应该负起的责任，把一度迷失的东西追回。

第五节　人生与艺术间的选择

巴金等的“英雄式”的忏悔，目的是为了检讨自己曾有的思想迷误，检讨自己曾有的被迫或自愿的对“社会责任”的推卸，并重新确立传统的“社会责任感”。这可以看作是全部的《随想录》的写作动机与主导思想。这样，便自然地出现作为人生行动的社会责任与作为文学家的艺术创造之间难以完全协调的冲突。

一个作家、艺术家，觉得自己仅只从事创作，仅只从事艺术创造，并不能尽到自己的职责，只是在做些属于“雕虫小技”、无关宏旨的事情，而一定要把自己所掌握的“武艺”，去服从于社会、民族、国家的大事，否则便是人格受损，使命有辱。这一看来有些奇怪的念头，引发了存在于“五四”以来作家中的一个长期不能解决的矛盾。这一矛盾，在《随想录》中也充分体现出来。《随想录》在得到很高评价的同时，偶

尔也受到一些批评，主要是指出它作为文学作品的“艺术性”方面的不足。如果笼统地说《随想录》缺乏艺术性，不讲求艺术技巧，那并不是实事求是的说法。真诚的心和质朴平实的文字、布局，离艺术的本质要更靠近。但是，如果把《随想录》作为作家的艺术创造看，那么，它不可否认地也存在明显的缺陷。不过，不少批评家不容许从这一角度提出问题，认为读者如从艺术品的角度去批评《随想录》，这些读者似乎是在用脑袋走路似的本末倒置。对这个问题，巴金在《随想录》的许多地方，反复申明他三四十年代多次讲过的那个思想：“我不是以文学成家的人，因此我不妨狂妄地说，我不追求艺术技巧”；“我不是一个文学家，我也不想做一个艺术家，我只要做一个‘善良些、纯洁些、对别人有用些’的人”；“我写小说从来没有思考过创作方法、表现手法和技巧等等问题。我想来想去，想的只是一个问题：怎样让人生活得更美好，怎样做一个更好的人，怎样对读者有帮助，对社会、对人民有贡献”；“我写作是为着同敌人战斗。那一堆‘杂货’[①]可以说是各种各样的武器，我打仗时不管什么武器，只要用得着，我都用上去”……1980年，香港《开卷》杂志发表了几位大学生对《随想录》“忽略了文学技巧”的批评，巴金认真地作了回答：“我冷静地想了许多，我并不为我那三十篇‘不通顺的’《随想录》脸红，正相反，我倒高兴自己写了它们。从我闯进‘文坛’的时候起，我就反复声明自己不是文学家……我说过，是大多数人的痛苦和我自己的痛苦使我拿起笔不停地写下去。”[②]

巴金的这些反复申说，主要目的不在为其作品的艺术技巧上的某些缺陷辩护（他在另外的地方又认为，他其实并非对艺术不关心，只是不能赞成、趋同于那种矫饰、造作、虚假的技巧而已），他的着重点，是为了强调在他的生活中，有比“艺术”更重要、更崇高的东西存在，他有

① 指巴金读过的中外古今的一些作品留在脑子里的东西。

② 见《随想录》中的《文学生活五十年》、《〈序跋集〉跋》等文。

另外的更重要的追求。在对待社会、人生与艺术的关系上，巴金的处理态度在中国现代作家中有一定的代表性。他们的愿望是，在他们的作品、言行中，社会人生与艺术能达到高度的一致性，而这种“一致性”的聚合点在其能发挥的推动社会进步的功效上。不过实际上，这二者之间常出现龃龉，出现冲突，这也就迫使作家应作出有所偏重的选择。有些作家，如爱尔兰诗人叶芝那样，在二者的不相容性面前，选择了艺术。20世纪30年代，世界陷入严重经济危机，法西斯在一些国家取得政权，这是个险恶的时期。许多作家、艺术家都投身于实际社会行动，而叶芝则为其选择作了辩护。他认为，作为一个艺术家，在现实的悲剧面前，他并不一定要投身其中，从一定距离、从高处加以审察将更为合适；而艺术比较起具体的人生、社会问题来，将更有力，也能摆脱暂时性而获得永恒。“永恒”与否这姑且不论，但至少是认为艺术创造本身足以构成“自足的世界”，无须再依附于其他的东西而取得价值。

但是，巴金等却明确作出另一种选择。在他看来，作家、艺术家的工作与医生、科学家一样，他们的写作只是一种赖以生存的职业。他必须超越这一职业的范围，去投身于解决民众的痛苦、承担解决重要的社会问题的职责。他认为，用笔作为武器进行干预社会进程的斗争，揭露黑暗、争取光明，是比艺术更为重要的事情。这一任务，对作家来说，当然要通过创作来实现。然而，作家的热情、想象力、文学技巧，不是为了什么别的目的，只是为了把现实生活中提供的各种信息加以辨认，作出处理，以确立、宣扬为之斗争的理想，向同时代人和后代人施加影响。

巴金的这一态度，他对自己“社会角色”的认定，承袭的是18世纪启蒙主义的思想，以及法国大革命、俄国革命民主主义运动的精神遗产。他的思想，与被他称为自己的老师的“梦想消灭压迫和不平等”的“日内瓦公民”卢梭，与他同样崇敬的左拉、罗曼·罗兰、鲁迅等，有着

内在的紧密联系。在三四十年代，他曾不止一次地怀着崇高的敬意谈到左拉等在德雷菲斯事件中所做的斗争。19 世纪末，法国陆军参谋部的犹太籍军官德雷菲斯上尉，被诬陷为替德国从事间谍活动而被判无期徒刑。后来，诸多证据说明这一审判是错误的，被指控、判刑者其实无罪，但法庭却固执原判，不肯重新检讨改正。这便导致了左拉、法朗士、普鲁斯特、纪德等法国著名作家、教授、学者的联合抗议。他们在报上发表了《知识分子宣言》(1898 年 1 月)。此后，左拉等还为这一事件进行了长达十二年的抗争，他并为此被判过刑。这一事件，以及其他作家在近代历史中的类似行动，给巴金以重要影响。他明确树立这样的信念：社会要进步，必须靠那些献身于理想，肯作自我牺牲的知识分子和人民大众的努力。而一个作家的目标，并不是写一些无关痛痒的作品以取悦读者，既然他有较丰富的知识、经验，有较敏锐的思想、感觉，有较开阔的心胸、视野，那么，他就应投身于解决民众痛苦、解决重要社会问题的斗争中去。

因而，巴金的《随想录》的写作（包括他在“艺术”方面的考虑），是要让读者的理智和感情受到冲击。他要我们读过之后，在回顾往事时产生比我们先前曾有过的更强烈的痛苦。他想用他的伤痕斑驳的精神挫折提醒人们：“过去”不应从记忆中消失，只有无情的回忆才能使我们离开愚昧，使身心变得健全起来，而忘却就会使我们曾经遭受的痛苦变得毫无价值。这种动机，可以用这样一句话来说明：“假如我胜利的话，我必须使人发疯。”不是编造美丽的谎言，而是将可怕的事实摆在你面前，不是叫人做梦，而是面对真实，灵魂受到强烈的震动。在这样的任务面前，巴金觉得诸如技巧等艺术上的考虑就是很次要的了。在语言与良知、艺术与道德、艺术世界的虚构与现实世界的真实上，他毫不迟疑地选择后者，他是一个重视良知、道德胜于语言、艺术的作家。

这是一种选择。巴金认为，一个作家应当承担现代意义上的“知识

分子”的职责，担任推动社会变迁、以适应不断变迁中的环境的角色。应当以作品为“手段”，遵从良心与理性的指导，判断事物。虽有时遭受种种迫害，也置一己的利害荣辱不顾，为他高标的理想而奋斗，因而，在“社会角色”的扮演上，最合乎情理的顺序应该是：首先是战士，是启蒙者，然后才是作家、艺术家。

但是，这里的矛盾在于：作家对社会问题，社会行动的关心，与艺术创造上才情智慧的专注投入，并非同一件事，两者并非在多数情况下都能取得协调，能达到高度一致。相反，它们之间的冲突的情况要更多。比如，像巴金这样的作家，把文学主要当作武器、工具，与“社会行动”等同起来，这个时候，他们对文学提出的要求首先是表达他们对世界的确定的，带有排他性的看法。他们对文学作品社会作用（宣传作用）的重视，也必然导致强调文学发生（起源）与“功能”问题，这对于作家艺术独创性的发挥，关注文学本体的特征和对艺术形式的重视都可能带来妨碍。将文学当作“武器”的作家，往往忽视语言的性质，他们倾向于把语词与事物看作一体，这也阻碍了他们探索符号与概念、语词与现实之间存在的复杂关系，以及对艺术形式，传达方式作多种探索的可能性。文学发挥这种直接的战斗功能的作用，也可能产生创作上对“理性化”的重视，无意识、无目的性，直觉与瞬间印象等在艺术创造中的地位，会容易被看成是不必要的“奢侈品”，或者被认为妨害文学目的的达到而被排除。这些矛盾，是就文学创作本身而论。如果谈到文学的“功能”，那么，可以提出的问题还有：文学是否可能发挥像巴金等作家所期望的那样一种社会效用？与此相关的是社会、读者是否在一切时候，都把作品当作加深对社会问题的认识的读物、当作鼓舞战斗热情的号角来看待？假如读者不是以“艺术家”的标准、而以一个“社会行动者”的标准来看待、要求一个作家，那么这是否是一种差错？不要说在以后，在时间无情地磨蚀了某些具体社会问题的新鲜感之后，作家在“艺术”创

造上达到的高度将会成为人们考察的焦点，他对人类的贡献也主要以此得到证实，就是在目前，艺术因素对一个作家来说也绝不是可有可无的。

许多作家注意到这种矛盾，他们倾向于把这看成两个有联系、但毕竟不同的领域，他们从事为正义而斗争的社会行动，但并不以此作为艺术创造的标尺，在艺术领域上有它的独特的性质与要求。也许，那种为了政治、为了社会行动，在与艺术发生冲突时应理所当然地牺牲艺术的念头，是中国现代社会环境下的产物。在20世纪，这种观点的可信性、合理性，没有什么时候像在80年代一样受到广泛的怀疑。不过，这个问题对我们来说，还将继续成为一个磨难。它的解决并非仅在于理论，而是存在于特定历史时期的感情矛盾之中。关于这一点，许多中国作家、读者都是极容易感受到的。

如果我们对艺术与社会责任（作为一种反抗、改造社会、建立理想世界的手段）的传统观念提出另一种思考方式，肯定会得到来自不同方面的反感、愤慨的反应。我们要说的是，艺术创造本身就是目的。作家、艺术家在这上面耕耘，付出劳动，产生成果，便完成他的责任，也是他的生命价值的有力证明。并不一定要与所谓更大、更崇高的社会政治目标相联系，他的劳动才能获得“意义”、“价值”的保证，他的“人格”的崇高地位才能因此得到确立。

第六节　理想的实在性与有效性

《随想录》提出的另一问题，是关系到这些作品所表达的思想感情本身的性质，也即是巴金由它们所阐发的信念和观点。我们清楚地看到，在涉及“文革”的毁灭人性现象，记述在这其间作家和普通人的遭遇时，

作家表现了一种深深的痛苦。痛苦，来自于目睹许多人经受了无法以常规来解释的命运的折磨，看到善良、美的受摧残；痛苦，还来自于不愿有所掩饰、保留的自我反省。更进一步说，这种痛苦来自于对巴金来说的一个可怕的事实：即他一生所坚持、所争取的理想、信念的实在性和有效性这一根本性质的问题。

在《随想录》里，巴金像过去他的许多创作回忆录一样，多次讲到他的文学创作的开端与人生信念、社会理想的确立同步的这一事实。1927年春天他住在巴黎拉丁区一间小屋子里，寂寞、痛苦，想念祖国和亲人。他关注着当时巴黎掀起的援救关押在波士顿死囚牢中的两个意大利工人（萨珂和樊塞蒂）的运动，为樊塞蒂讲的“我希望每个家庭都有住宅，每个口都有面包，每个心灵都受到教育，每个人的智慧都有机会发展”的话所激动。他的住处就在先贤祠附近。巴金回忆说，“在阴雨的黄昏，我站在卢骚的铜像前，对这位‘梦想消灭压迫和不平等’的‘日内瓦公民’诉说我的绝望和痛苦”，因为“我相信他的说法：人生来是平等的”。[①]1984年5月，他在东京举行的第47届国际笔会的发言中，重申了他的这一生活和写作的信念：“我们的前辈高尔基在小说中描绘了高举‘燃烧的心’在暗夜中前进的勇士丹柯的形象，小说家自己仿佛就是这样的勇士，他不断地告诉读者：‘文学的目的是要使人变得更好。’……我牢记托尔斯泰的名言：‘凡是使人类团结的东西都是善良的、美的，凡是使人类分离的东西都是恶的、丑的。’”[②]对于世界和人类生活的前景，巴金认为，尽管面临着许多难题，核军备竞赛还可能使整个文明世界面临大的灾难，但是，“核时代的文学绝不是悲观主义的文学”，因为人民的力量不应低估，发达的科学技术可以用来为造福人类服务，人类是可以用自己的聪明才智来创造美好的生活的。他坚信一生

① 见《随想录》中的《文学生活五十年》、《〈序跋集〉跋》等文。

② 《核时代的文学——我们为什么写作》。

为之奋斗的那个理想社会定能实现，相信“最后的胜利当然属于正义，属于光明”。[①] 我们可以相信，即使在最困难、打击最惨重、精神最沮丧的时刻，是这种信念、理想在支持着他，使他的肉体、精神没有崩溃。虽然巴金并不讳言他曾绝望过，但正是这种理想之火，帮他走出绝望之谷。巴金的《随想录》都在证明这一点：他坚决地与这样的人——他们也许更尖锐、更深入地看到事物的真实情况，更精确地把握到要克服的障碍、要战胜的敌手的可怕，但他们却冷漠地站在一旁，以置身事外的“深刻”和对参与者的“幼稚”的讥嘲来掩盖自己的软弱——画清界线。在巴金看来，他们信奉、实行的是难以苟同的失败主义或悲观主义。

但是，巴金对他的信念、理想的坚信，在大多数情况下只是感情上的支持，或者再加上对人类历史的“进化论”的观点。因而，他的全部忏悔与自省，并没有能真正解决他自己所提出的这样的尖锐问题：我们相信人类社会的进步，我们为着一个人道的世界，为着许多人的人性的完善，曾付出巨大代价，进行长期斗争，为什么历史却会出现这样巨大的倒退？为什么反而会出现人变兽的人性沉沦的状况？我们所确定的目标是否那么合理、那么可信？我们对人类有力量控制自己的命运、有力量按照我们的理想去创造未来的信心根据的是什么？

《随想录》的作者并没有对这些问题作进一步的追究。他也许回避因继续追究而损害他的乐观精神的坚持。但是，一个人既然有巨大的勇气揭示自己的失误，他也就不会在现实真相面前退却。因此，在这部书里，与乐观精神同时存在的，还有一种挫折感、无助感，流露出感到无能为力的痛苦和悲哀。在《买卖婚姻》一文中，巴金说：“为了反对重男轻女，为了抗议‘父母之命，媒妁之言’，我用笔整整战斗了六十年，而我的侄女今天面对买卖婚姻还是毫无办法。……我不能不发问：‘五四’时期的传统到哪里去了？从20年代到50年代反封建的传统到

① 《病中集》的《我的噩梦》、《我的日记》等。

哪里去了？怎么到了今天封建传统还那么耀武扬威？要同它决裂，要保卫自己的合法权利，年青姑娘们还需要有人带头，还得从头做起。”究竟历史为什么会开这样的玩笑，人们的争取、奋斗为什么收效甚微，甚至竟然未能奏效？

这个尖锐、令人尴尬而又痛苦的问题，在80年代是许多作家、知识分子不同程度感受到的。其实，“五四”以及更早一些时间以来，在中国，倡导主张的东西并不一定扎根，破除反对的也未见全部泯灭，这种情况几乎已成通例。金克木在一篇文章里，曾将这种现象作了这样的描述：

> ……“桐城谬种”、“选学妖孽”敛迹，读懂古文及古书的越来越少，能作文言文及骈语的青年恐已寥若晨星。然而，“孔家店”似倒非倒。旧戏曲忽衰忽兴。“鸳鸯蝴蝶派”亦存亦亡。“德、赛两先生”半隐半现。尤可异者，“非孝”之说不闻，而家庭更趋瓦解。恋爱自由大盛，而买卖婚姻未绝。“娜拉”走出家门，生路有限。“子君”去而复返，仍傍锅台。一方面妇女解放直接进入世界新潮；另一方面怨女、旷夫、打妻、骂子种种遗风未泯。秋瑾烈士之血不过是杨枝一滴。……①

对于这种种现象，金克木说，“我瞀然无知，连误解也做不到。”或许并非“无知”，而是不便明言，或愿把给这种现象作结论的权利留给读者也说不定。对于这些，巴金就无法保持这样冷静、思考的态度。他特别在《病中集》中，记述了他曾经出现的心理、感情上“失衡”的情况，这可以看作是某一时期的“心理危机”。这种危机，当然是因为病痛的折磨和死亡的威胁所引起，但也包含着社会人生经验的因素；而且后者更为重要。在《我的噩梦》一篇中，巴金谈到“文革”的遭遇怎样使他经常做起噩梦，怎样在梦中跟鬼怪战斗，怎样将病床的牵引架当做堂吉

① 《百无一用是书生》，《读书》，1985年第5期。

诃德的风车。他受到魔怪的围攻，无可奈何地高声呼救，看到周围刀剑似的栅栏，听到虎啸狼嚎，好像有猛虎恶狼扑在他身上用锋利的牙齿啃他的头颅。这些噩梦自然联系着一种挫折感，联系着他们的“失败的经验”：“我挣扎，并未得到胜利；我活下来，却留下一身的病”。由此引出的问题必然是：“人为什么变为兽？人怎样变为兽？”为什么“连十几岁的青年男女也以折磨人为乐，任意残害人命？”那些造反派、“文革派”又为什么“兽性发作起来凶残还胜过虎狼”？这些问题，“是必须搞清楚的”。但巴金的回答是：“我至今还想不通”，“我探索，我还不曾搞清楚”[①]。想不通、不曾搞清楚，当然就只能留下空白。继续追究的可能性并非不可能，但感情上的和思想上的制约，使深入一步显得特别困难。这是《随想录》所达到的境界和“忏悔”所达到的限度。

这里涉及的至少有两个问题。一是“知识分子”在这个令人痛苦的社会生活发展过程中的地位与作用。知识分子成为受害者、弱者、值得同情者的这一理解，已被证明是一种肤浅的观念，实际上巴金早已离开了这一简单化、表面化的立场。那么，知识分子从特定历史时期的迷惘、失误中觉醒，重新承担“开启民智”、向不明白真理的人讲出真理的这一责任——巴金等所持的这一基本立场，难道就变得深刻、成为天经地义的看法了吗？应该看到，知识分子的失去精神独立性的现象，并不是只在“特定”的时期才出现的（虽然在“文革”等阶段，表现得集中而显著），在中国现代历史上，他们早就加入了社会的整个网络系统之中。他们并非游离、自外于这部社会机器的转动运作，而是参与推动它的运作；他们并非一时失去应承担的责任，而是总在承担着认定的责任。他们一直在宣讲着“真理”，一直在标示自身对民族、人民、国家的责任感，只不过“真理”、“责任”的内容，时有变化而已。因而，如果将知识分

① 《病中集》的《我的噩梦》、《我的日记》等。

子在“文革”及另外一些时期的“失误”看作是一时的迷失，看作是一种“例外”，看作是被“社会”所排斥的结果，那也并不能说明问题的实质。其实，巴金在《随想录》中，通过“忏悔”已提供了大量例证，来说明了这种参与，说明不同的人在这部社会机器中所居的不同位置的状况。

另一个问题，是有关信念、理想的性质及其实现的可能性。巴金等所坚持、所追求的，是一个美的、理想的、全新的社会的实现，是一个与他所憎恶的社会截然相反、割断联系的世界。这种社会理想，自然是“浪漫主义”性质的：它既难以得到证实，也因此而切断与文化传统的联系。这样，在看到目标虚空的情况下，原来的立足点也已失去，而陷于如《随想录》所揭示的失去支柱的痛苦之中。至于理想实现的可能性，巴金等确定地坚持价值与行动的统一。如本书第一章所指出的，坚信人性善的基本哲学观点，相信“善”的意义与实现它的能力的统一。而这种实现，又主要通过理智的引导和感情上的感染、通过社会上一部分先觉者的教育来达到。这种目的及实现的途径，构成巴金等从事文学活动的动力，也是他的作品包括《随想录》的基本主题。

然而，在这个问题上，人们通过思考，也通过社会实践，越来越感到这一原先被认为不可置疑的真理后面存在的虚幻、不确实的成分。最主要的是看到理想与行动、“善”的价值与人在实现它的能力之间存在的裂痕。因而，有的人转而怀疑原先的“设计”，认为那不过是不可能实现的“虚妄”而陷入悲观。有的对前景的确信已有所动摇，但社会、人类进步的信念却未失去，而表现了反抗“绝望”的勇气。他就像鲁迅笔下的那个“过客”一样，他仍要前行，即使“前方”并不确定，目的是否能达到也难以预料，但决不停歇，更不回转，“况且还有声音常在前面催促我，叫唤我，使我息不下”[①]，而表现了如海明威的人物那样的“压

① 鲁迅：《野草·过客》，见《鲁迅全集》第2卷，第182页，人民文学出版社，1959年。

力下的风度”。也有的认为，我们所遇到的，只不过是一些必然的挫折，是我们“前进”之中的一些暂时性的插曲，没有理由对我们的力量失去信心，当然也不应产生沮丧和失败感。

不管是哪一种情况，现代人对他所生活的世界和他自身的了解，都要比以前深刻。人们看到，世界的状况及发展前景，并非原先想象的那样一目了然，那种相信靠理性就可以把握生活、可以主宰自己的命运的信念，在一定程度上发生了动摇。因而，有的人也逐渐认识到世界的“非理性”的状况，认识到人类的力量和对社会发展在控制上的限度。就像戴维·埃伦费尔德所说，“认识和承认自己有可能被生活击败——甚至认识和承认自己所属的社会整体有可能被生活击败，决不是一个失败主义者的行动，也不是对自由的否定。实际上，这正是哥伦布据以开始他的航行的态度。我们的社会一旦放弃了那种想到就能做到的荒谬信念，我们就会发现，那种有意义地冒险和挑战的生活，那种为非西西弗式的梦想或为可能的追求作出牺牲的生活，那种每个人生前都能多次尝到失败和胜利滋味的生活，才是我们应该去过的生活。”[①]

但是，我们必须记住，《随想录》并非讨论社会目标与人生哲学的理论著作，我们无权提出要作者论证某一结论或态度。重要的不是论证某一答案，而是在历史的非常时期个人体验的广度与深度。体验的深度只能来自于冲突，来自于对环境与心灵以及人的内部世界冲突的把握与探究。然而，由于《随想录》作者仍坚持一种人的理性力量能控制一切、实现一切的神话，并在这“神话”受到一定摧毁时感到难以置信而惊愕和痛苦，这便阻挡了他的体验、探究的向前延伸。

这样，我们在《随想录》中看到的，是双重的悲剧。一方面是作者描述的“文革”的悲剧现象，另一方面则是心理悲剧。后者提供的是一

---

① 《人道主义的僭妄》，第194页，国际文化出版公司，1988年。

个理想主义者、一个传统意义上的“英雄”在现代生活矛盾中的动人的执着、真诚，与他所陷入的难以摆脱的困境之间形成的对比。

读巴金的近十年的这些文学，了解他的思想和精神状态，有时会联想起西德著名作家伯尔。在真诚地希望建立起一个人道的世界上，在经历重大事变（一个是二次大战，一个是十年“文革”）之后严肃、不屈不挠进行历史反思上，在坚持介入生活的文学干预态度上，在经常、反复提醒人们不要忘记过去的灾难与痛苦上，他们都有共同之处。他们的作品都会有一些失误，在艺术上有欠缺，但他们的生活和著作决无欺骗。他们都正直，“正直得近于憨傻”（德国批评家 M. 赖希－拉尼茨基对伯尔的评语）。我们可以移用沃·拉施谈伯尔的一段话来讲出对巴金——这位活得过分沉重、但却活得庄严的老人的印象：

> 作家是民族的良心？这种提法听起来已经过时，但却亲切，而又庄严。但是，伯尔确实使这句话重新被人相信。

第七节 “我不是堂吉诃德”

在 80 年代，与巴金的《随想录》性质相近的随笔作品，是散文创作的重要组成部分。它们大都出自中老年作家之手，并主要是对往事的回忆。他们中有的人写诗、写小说、写剧本，已显得力不从心，而供写作散文随笔的材料，却由于生活阅历和人生体验的丰富积累，几乎可以说俯拾皆是。当然，也不是一律地写不成别的就来写散文随笔，而是这样的文学，对直接揭示作家的情感、体验、思索，自有其便利之处。这类作品，有丁玲的《“牛棚”小品》，孙犁的若干怀想忆旧的集子，陈白尘

的《云梦断忆》，梅志的《往事如烟》，夏衍的《懒寻旧梦录》，以及萧乾、黄裳等的作品。其中，杨绛的《干校六记》和《将饮茶》，是值得我们注意的两部随笔集子。连同杨绛1989年出版的小说《洗澡》，它们提供了分析、表现知识分子性格，对他们的生活道路反思的另一种与巴金等不同的视角和观点。

《干校六记》记述作者1969年底到1972年春在河南"五七干校"中的生活经历。所写内容，大都是个人亲历亲闻的"琐事"，即大事件中的小插曲：下放记别，凿井记劳、学圃记闲、"小趋"记情、冒险记幸、误传记妄。《将饮茶》这个随笔集子，除了写"文革"期间的遭遇（却写得不如《六记》）外，还有《回忆我的父亲》、《回忆我的姑母》、《记锺钟书与〈围城〉》诸篇。拿杨绛的文字与巴金的《随想录》比较，它们的不同是显而易见的。一为激烈，一为温婉；一为奔泻直率，一为简约含蓄；一为投身事态之中的控诉与自谴，一为走出事态之外的平静的审视。另外，它们在表现作者对历史、对人生、对知识分子的性格命运的审察上，有相似，但也有不同的看法。《随想录》与《干校六记》在感情、文体等上面的不同，最主要的是它们的作者有不同的生活位置，在对历史进行反思时确立了不同的基点。为了说明这一点，需要花一些篇幅引述杨绛原作中的一些段落。

在《回忆我的父亲》一文中，杨绛写到她青年时代读大学分科时，曾"很严肃认真地考虑自己'该'学什么"，"所谓'该'"，按杨绛当时的理想，是指"'最有益于人'而我自己就不是白活了一辈子"。而他的父亲却似乎没有想把个人的生活、行动，一定要与有关民族、人民利益的目标相连结。他对他的女儿说："没什么该不该的，最喜欢什么，就学什么。……喜欢的就是性之所近，就是自己最相宜的。"对于几十年前的这一"争论"，作者现在有这样的评说：

……我既不能当医生治病救人，又不配当政治家治国安民，我只能就自己性情所近的途径，尽我的一份力。如今我看到自己幼而无知，老而无成，当年却也曾那么严肃认真地要求自己，不禁愧汗自如。不过这也足以证明：一个人没有经验，没有学问，没有天才，也会有要好向上的心——尽管有志无成。①

从人所做出的成绩，对社会作出的贡献上来确定一个人的价值，这是一种观点，但就是没有天才、没有学问、有志无成，似也不须愧汗，"就自己性情所近""尽我的一份力"，便为无憾。在同一篇中，作者写到她的父亲终年历岁积累材料，潜心研究，计划撰写《诗骚体赋》的著作。可是父亲去世之后已写成的原稿却遍寻不得，推测他可能不满意而自己销毁了。这时杨绛——这位《堂吉诃德》的中文译者——写道：

……我读了《堂吉诃德》，总觉得最伤心的是他临终清醒以后的话："我不是堂吉诃德，我只是善人吉哈诺。"我曾代替父亲说："我不是堂吉诃德，我只是《诗骚体赋》的作者。"我如今只能替我父亲说："我不是堂吉诃德，我只是你们的爸爸。"②

一个人如果一辈子认定自己是个担负崇高使命的"英雄"，而到头来却发现自己不过是个按自己的意愿生活的平凡的人时，这必定是要伤心的。不过，杨绛的父亲可能并没有这种念头，因而也不必经历这样"清醒"以后的伤心。这种"伤心"，可能更多存在于周围的人那里。他不需要自己出来说"我不是堂吉诃德"，需要从幻觉中走出来的不是他，而是周围的人，包括他的亲人。当然，这确实是令人伤心的。但能达到这一步，则也值得庆幸，因为不必再欺骗自己而终于使心安定、落实。

---

①《将饮茶》，第50—51页，三联书店，1987年。

②《将饮茶》，第68—70页。

《将饮茶》的最后一篇是《隐身衣（废话，代后记）》。这里，杨绛用了一个故事进一步申明她的观点和态度。她说，“卑微”是人世间的“隐身衣”。身处卑微，人家眼里没有你，视而不见，心上不理会你，瞠目无视。许多人受不了这种轻忽、怠慢、侮辱，他们要做“人上人”，要“出类拔萃”、“出人头地”、“脱颖而出”，以求有朝一日摆脱身上的这件隐身衣。“但天生万物，有美有不美，有才有不才。万具枯骨，才造得一员名将；小兵小卒，岂能都成为有名的英雄。”接着，杨绛写道：

> 我国古人说：“彼人也，予亦人也。”西方人也有类似的话，这不过是勉人努力向上，勿自暴自弃。西班牙谚云：“干什么事，成什么人。”人的尊卑，不靠地位，不由出身，只看你自己的成就。我们不妨再加上一句：“是什么料，充什么用。”假如是一个萝卜，就力求做个水多肉脆的好萝卜；假如是棵白菜，就力求做一棵糍糍实实的包心好白菜。萝卜白菜是家常食用的菜蔬，不求做庙堂上供设的珍果。我乡童谚有“三月三，荠菜开花赛牡丹”的话。荠菜花怎赛得牡丹花呢！我曾见草丛里一种细小的青花，常猜测那是否西方称为“勿忘我”的草花，因为它太渺小，人家不易看见。不过我想，野草野菜开一朵小花报答阳光雨露之恩，并不求人“勿忘我”，所谓“草木本有心，何求美人折。”①

能做到“是什么料，充什么用”这一点，其实是不容易的。因为人也许能洞悉世事，却极难洞悉自身，对自己有准确的估计。因此，要知道自己是什么“料”，可能要到生命已入晚境，才比较接近实际。而这时，却已无力再作施展，即使想把狂傲之心收回，立志做个像样的萝卜白菜，也为时已晚，没有精力，没有时间。这是人生的一大矛盾。不过，这点不是我们要讨论的问题。需要注意的是杨绛在上引的几段文字里

① 《将饮茶》，第 187 页。

所选择、所推崇的生活位置和人生态度。这种位置，是甘愿居于"卑微"，并不求做"人上人"；尽自己一份力，也不谋求报答。在这样的情况下，就不怕下跌，不用去费力倾轧排挤，也不用在各种场合察言观色，变化脸孔，装模作样，"可以保其天真，成其自然，潜心一志完成自己能做的事"。而且，据杨绛说，在"隐身衣"的掩盖下，还会别有所得：不仅"山间之明月，水上之清风"这苏东坡所谓的"造物者之无尽藏"可以随意享用，而且世态人情更可作书读，可当戏看。"唯有身处卑微的人，最有机缘看到世态人情的真相，而不是面对观众的艺术表演。"

这种"适情任性"的人生观，很有点老庄哲学的意味。但其实杨绛并不倡导"出世"。她并不愿意去喝"孟婆茶"[①]而将一切世事烦恼都"化"掉，都丢诸脑后。她只不过选择另一种看取、体验、评价世事的眼光。这种人生态度，构成作者特殊的观察点和境界，可以作为杨绛的散文、小说近作的注脚。我们因此会理解她怎样能冷静地来刻画、处理她笔下的悲剧事件和人物，把涉及个人和周围世界的形形色色的相貌和灵魂展现在我们的面前，因为她确实有看到这种"世态人情的真相"的机缘。她并不需要大声抨击，却往往展现了事物的乖谬，她并不需要撕开伤痕，却能透出心中深刻的隐痛。她冷静，但不冷漠；嘲讽，但有宽容。在对知识分子进行反思自审时，不因他们命运多舛而停留在一掬同情之泪的地步，不回避对他们身上污垢的抉剔。她也不因知识分子存在阙失而去肯定在政治运动压力下编造"空话"的思想改造，而尖锐地显露这种"发言为出面宝"的改造运动的荒谬和无效。

杨绛的这些作品所呈现的创作意识与姿态，似乎是在做出这样的告白：我不是堂吉诃德，我不是英雄，也不是幻觉中的英雄。我只是个译了些作品、写了些书、做了自己能做的事的普通人。我并未、也不可能预言什么，不存在控制、引领社会生活朝预设目标发展的奢望。但我和

① 参见杨绛《将饮茶·代序》。

你们一同经受了许多挫折和坎坷，我愿意把这一切看作生命逆旅中虽特别、却也正常的一幕。我可以把自己的观察，体验讲出来。尽管我一样有着“经不起炎凉、受不得磕碰”的“肉体包裹的心”，它永远也不会炼得“刀枪不入，水火不伤”，然而“伤感”对我来说是不必要的，只有冷静观察咀嚼，才能获得智慧之路。

“我不是堂吉诃德”这句话，杨绛是说得平静而坦然的。不过，即使在 80 年代的中国，也不是所有的作家都能以如此平静而坦然的态度去处理这一事实。如果再追溯历史，情况就更有所不同。这句话的感情背景，将转化为一种无奈的悲凉的意味。对这一点的追索，将触及知识分子自审、忏悔主题的另一重要方面。

这一章的前面在谈到现代文学的“忏悔”主题的历史沿革时已经提到，“五四”前后，具有启蒙思想意识的知识分子往往自认为是“社会良心”的扮演者，现代作家中的不少人也都自觉地承担着社会文化批判与启蒙的使命。20 年代后期，“革命文学”的提倡者们要求作家担负起阶级“代言人”、“时代预言者”的角色，要“自觉地参加社会变革的历史的过程”，以自己的作品“驱逐资产阶级的‘意德沃罗基’在大众中的流毒与影响，获得大众，不断地给他们以勇气，维持他们的自信”，以此来“建立殊勋”，证明自己“不愧为一个战士”。[1]

“创造社”和“太阳社”关于革命文学的一些主张的失误，在当时与后来都受到了批评。但对革命作家的使用的理解，却经过“左联”而延续下来，普遍为文学界所接受，而成为许多现代作家的“自我意识”。对中国革命作家来说，似乎不需要特别费力就能让他们接受充当“代言人”、“战士”的观点。一方面是中国社会现实状况所产生的压力，另一方面也来自中国传统知识分子那种热衷于“仕途经济”、热衷于社会政

① 成仿吾：《文学革命到革命文学》(1928)，《文学运动史料选》第 2 册，第 22 页，上海教育出版社，1979 年。

治的心态。有的作家曾指出："中国诗人最大的矛盾，是一面热衷于政治，另一面又自命清高，至少传统的用世观念使他们幻觉，天才而不用于政治，是可悲的浪费。考试失败，仕宦失意，就悲观厌世，以贾谊或屈原自命。这种误会做诗就应做官的观念，形成了艺术和政治不分的混乱心理。"①

不过，对于中国现代那些积极投身社会政治斗争，并以战士、英雄的身份自命的作家来说，他们中的大多数人，倒是真有忧国忧民的胸怀和气魄的，也就是说，他们总是抱有良好的动机。他们从"思想启蒙"开始，而后又走向社会行动，目的是如巴金那样对人民和民族命运的关切，他们大多抱有"己饥己溺，民胞物与"的人道主义信念。因而，他们的选择，常常被理解为有关良心、道德的问题而受到积极肯定，而且似乎被认为是唯一的道路。

但是，这里的问题是在另一方面。即，是否所有的作家都应承担这样的责任？作为作家，又是否能承担这样的责任？最后的问题是，是否只有在充当作家的同时又投身现实行动，并以文学作为行动的"武器"，才是一个"完全"的、值得充分肯定的作家？

在自 20 年代以来中国复杂的政治斗争和文学发展过程中，不少作家看到、并亲身经历了这其中的矛盾，并因矛盾的难以协调而痛苦。例如，前面提到的茅盾的《蚀》的写作。这部作品完成于 1927 年 9 月到 1928 年 6 月间，这"正是中国多事之秋"。其中虽然写到当时的革命运动，却因为没有能显示出战斗者的勇敢、乐观的姿态，而受到责难。对此，茅盾说，我知道，"如果我嘴上说得勇敢些，像一个慷慨激昂之士，大概我的赞美者还要多些吧；但是我素来不善于痛哭流涕剑拔弩张的那一套志士气概，并且想到自己只能躲在房里做文章，已经是可鄙的懦怯，何必再不

① 余光中：《象牙塔到白玉楼》见《连环妙计》，上海文艺出版社，1999 年。

自惭的偏要嘴硬呢？”对于有的批评家指责他的小说没有给大家指出一条出路这一点，茅盾的回答是：“我不能使我的小说中人有一条出路，就因为我既不愿意昧着良心说自己以为不然的话，而又不是大天才能够发现一条自信得过的出路来指引给大家。”[①] 显然，在这个时期，他怀疑作家是否应事先确定他的作品在社会斗争中应起什么作用然后再来写作，他也清楚地看到自己能做些什么，能做到什么程度。他看到自己其实并不是个人们要他做的“战士”，只不过是只能坐在房里写文章的人，因而他不愿做出“志士气概”，只想讲出自己想到的、“以为然”的话。

另一个说出了类似的告白的是朱自清。在一篇写于1931年的短文里，他说：“许多人苦于有话说不出，另有许多人苦于有话无处说；他们的苦还在话中，我这无话可说的苦却在话外。我觉得自己是一张枯叶，一张烂纸，在这个大时代里。”朱自清认为自己的这种“无话说”的悲哀，根源于他的生命已步入中年，负着经验的担子与对这些经验“愿剖开来细细地看”的冷静，使他排除了浪漫的感伤，不愿去重复别人的话。但是，这“无话可说”又与他“这个人”的具体情况相关：我不曾有过惊心动魄的生活，“我的职业是三个教书；我的朋友永远是那么几个；我的女人永远是那么一个”，一句话，我是“颜色永远是灰的”的“简单的一个人”。因此，不愿、也不能慷慨激昂，“像煞有介事”。[②]

其实，对于文学工作，对于作品究竟能否发挥那么大的社会作用，这些作家是深表怀疑的。记得叶圣陶在30年代初说过，他的小说对社会弊病“讽它一下”，也只是“聊以自适而已；对于社会有什么影响，我是不甚相信的。出一本集子，看的人也是作小说的人以及预备作小说的人，说得宽一点，总之是广大群众中间最少最少的一群。谁没落了，

① 《从牯岭到东京》，《文学运动史料选》第2册，第139—140页。

② 《论无话可说》，《朱自清诗文选集》，第126—128页，人民文学出版社，1952年。

谁飞腾了，都是这最少最少的一群之间的事，圈子以外全然不知道”。[①]在一篇回忆“一·二八”的《战时琐记》里又说：“你说作宣传文字么，士兵本身的行为的宣传力量比文字强千万倍呢。你说制作什么文艺品，表现抗斗精神么，中国却是一种书卖到一万本就算销数很了不起的国家。”在这一点上，叶圣陶以为执笔的人应该清醒。这位自己在50岁时给自己的文字和为人都加以“平庸”的评价，但却获得一些人的敬重的作家，如果称他或要求他成为一个“战士”，那么，他的回答也只能是，“我不是堂吉诃德”。李健吾说过：“……他从来没有向他的性格和他的读者撒谎，另给自己换一个什么亮晶的东西惹人注意，……他不过分，他不勉强，他不向自己要自己没有的东西，也从来不想向别人要别人没有的东西。他要自己拿出来的是自己有的东西，不再多，当然也不再少。这不容易。问问看，有几个人能够做到这一步，而且做得这样圆满。”[②]

茅盾、朱自清等在讲上面的话时，多少带有为自己辩护的意味，也即证明他们的观点与生活态度的合理性。因而，这里面自然包含着痛苦，包含着不安。他们中有的人或者本来是愿意去“建立殊勋”的，却清醒看到自己并不能做到这一点；有的或者本是只愿讲自己想讲、能讲的话，只做自己想做、能做的事，但这种态度在那样的“大时代”里不被认可：“只要想一想咱们这年头，这年头要的是‘代言人’，而且将一切说话的都看作‘代言人’；压根儿就无所谓自己的话。”[③]当然，茅盾、朱自清等的反应，实际上也反映了作为知识分子的作家对自己在历史上的作用的原有信心的下降，即那种认为自己能把握时代脉搏、控制个人和社会命运的意识的“迷失”。他们看到自己所属的一群，在政治革命、在社会

① 《随便谈谈我的写小说》，《中国现代作家选集·叶圣陶》，第31页，人民文学出版社，1985年。

② 李健吾：《三本书》，见《李健吾文学评论选》，宁夏人民出版社，1983年。

③ 朱自清：《论无话可说》。

斗争面前，常常暴露出对“政治”的无知，在战争、群众工作、政治行动面前，又充分显示他们的软弱和无能。虽然“个性”、“自我”、“独立思考”等等是作为他们的“特质”而被强调的，但在一些关键时刻，他们对“自我”的了解并不多，他们的迫切想当“代言人”的心态，也使他们根本就没有主见，或很容易失去主见，四处寻找依靠。这正如瞿秋白在他那篇众说纷纭的《多余的话》的结尾引用清朝人的话所说的：“一为文人，便无足观”。书生、文人的“无能”与“无用”，瞿秋白说，不仅表现为“婆婆妈妈”，连杀一只老鼠都不会，而且更表现于“首先是差不多完全没有自信力，每一个见解都是动摇的，总希望有一个依靠”。

“书生”是否如此“百无一用”，是否都“摇尾乞怜”、“仰首呼号”？回答当然不是这样。有独立之见、又敢于仗义执言者不乏其人。上面的这种评价，当然既说明事实，又是屡受挫折的“书生”在困顿中的“自我解嘲”。不过，我们仍然必须理解这些话所包含的严肃、郑重的成分，理解这些话包含的“危机感”。中国传统的知识分子，是文化的主要传承者与传播者，他们通过垄断文化的传播谋求社会特权，而“特权是文化和理性的先决条件”。如果“一旦文化和理性失去了广泛性，其解放的潜能也就值得怀疑了”。在这种情况下，知识分子原先“预设”的为大众“代言”、向人们说出真理的社会责任的可能与必要，也就失去其根基。这正是知识分子感到畏惧的一点。正如冯雪峰于1928年那篇有名的文章中所说的，对于“知识阶级”，“革命成为一个可怕的东西”，它“将不止夺去了保障你底肉体的物质的资料；它是并要粉碎你底精神的生活的一切凭依。它粉碎了你的自尊，粉碎了你的灵魂。从前一切尊贵的，神圣的，不朽的东西，都成为失了色的死的东西”。这种情况下，知识分子通常认为是他们力量所在的东西，“通过自己的眼”看到已黯然失色。冯雪峰清醒指出，“知识阶级”在“历史的巨人在掘撤着坟墓”的时候不充当“殉道者”的话，他的唯一出路是“毫无痛惜地弃去个人

主义的立场”，以“坚信和断然地勇猛去毁弃旧的文化与其所依赖的社会”。[1] 也就是说毅然地投入社会行动中去，放弃他的作为“知识阶级”的特征和特权。

朱自清等作家对自己的生活位置和思想心理所作的反省与解剖，目的并非如杨绛所说的，适情任性，选择自己乐于做也能做的事。他们其实并不忘记自己的“社会责任”，只不过他们更清醒地认识自己的特点（也包括弱点），在这样的基础上，寻找与社会、与时代可能建立的联系的新方式。他们潜心于写作，潜心于教育事业和学术研究，并不完全是对学术研究等特别沉迷，其动机也有着他们对社会责任的执着。而后来他们中有的人在思想、行动上更积极追求与“时代步伐”的一致，也可以看作是想摆脱“无能”、“无用”的社会评价与自我感觉的努力。因此，当朱自清去世后，如果他有知，他一定会为获得这样的评价而感到欣慰：“我们在朱先生这里同样听见了时代奔腾的声响和历史前进的轮子的声音。在大队兵马的驰骋里，我们固然听见了时代的飞跑的声音，在背着包袱一步一步地徒步跋涉的人们的吃力的脚步声里，也听得见历史的前进。……在摆脱旧的种种桎梏、推着历史车轮前进的行动和任务上，不但只有表现为人民的先觉和先驱、战士和英雄姿态的人们，还不能不有摸索、挣扎、追求，一步一步地前进的十分艰苦的人们。”[2] 不是“先觉和先驱”，不是“战士和英雄姿态的人们”，却也并非与时代大潮无涉，且参与了推动历史车轮前进的行动和任务：这可能正是朱自清等作家后来所选择、所争取的道路。他们认清自己的状况并打破原先曾有的充当先知、先驱的幻觉，但他们最终并没有放弃这种动人的理想。他们想通过另一条路来加以实现。他们至少可以为并未离开对时代潮流的靠拢和对社会革命运动的关心而心安理得。

① 《革命与知识阶级》，《雪峰文集》第2卷，第287页，人民文学出版社，1983年。

② 冯雪峰：《悼朱自清先生》，《雪峰文集》第2卷，第219页。

到了80年代，在杨绛替她的父亲说出“我不是堂吉诃德，我只是善人吉哈诺”这句话的时候，情况已有很大变化。人们的观念、心绪与三四十年代，甚至与五六十年代也已不同。这句话中的痛苦、自我解嘲的意味已大大减弱，已无需为“不是堂吉诃德”而痛苦，而遗恨终生，而内心陷于悲剧性冲突的深渊之中。原因在于，人们看到堂吉诃德式的英雄虽真诚、可爱、动人，但他的拯救世人于苦难之中，他的匡正社会道德，他的劫富济贫，毕竟是手造的幻象，是没有认清时代的错误。

知识分子的这一认知与心境，是通过对自身的生活道路又一次的反省而获得的。这种在新的基点上所作的反省，就表现在杨绛的这些作品中。《干校六记》记的是“文革”中改造知识分子的运动，小说《洗澡》写的是50年代初的另一次知识分子的思想改造运动。这两次运动的具体情况自然有许多不同，但也有一些共同点。这些“运动”，有很大的声势，有理论的高调，有难以违抗的措施，有深挖灵魂的解剖，有寻根问底的分析，有痛哭流涕的忏悔，当然，还有深入实际、体力劳动的配合。然而，通过作家的描述，我们看到这一切都收效甚微，甚至就是无效的，看到这种“洗心革面”的不可靠。原先知识分子的那些污垢并没有得到清理，而他们的那点自信、创造精神却因此受到损害。他们本来可以做的事情，反倒不能做也无暇去做。为了融入时代奔腾的声响，扮演推动历史轮子前进的角色，可能使许多人迷醉于一场“重新弄懂应如何讲话、发言、检讨及恰当地使用语言”的“话语的运动”。[①]《洗澡》中写了一个研究外国文学、在新中国成立后坚决从国外归来的学者许彦成。他在这场“脱裤子，割尾巴”的改造运动中检查“过关”以后，颇有苦涩地说：“……我曾经很狂妄。人家讲科学救国，我主张文学救国；不但救国，还要救人——靠文学的潜移默化。……而现在我认识到我是绝对不配教文学的。如果我单讲潜移默化的艺术，我就成了脱离政治、为艺术而

① 孟悦：《逐离语言之屋》，《当代文学研究资料与信息》，1988年第10期。

艺术。我以后离文学越远越好。我打算教外语系的英文，或者本系的文法。”“文法”管的是话怎样说的问题，并不管说什么和怎样才说得好。于是，本是分内的事，在他，倒成为“僭妄”。其中的道理，谁能讲得清楚呢？正如杨绛所说：“假如尾巴只生在知识上或思想上，经过漂洗，该是能够清除的。假如生在人身尾部，那就连着背脊和皮肉呢。洗澡即使用酽酽的碱水，能把尾巴洗掉吗？当众洗澡当然得当众脱衣，尾巴却未必有目共睹。洗掉与否，究竟谁有谁无，却不得而知。”①

也许，作家在对知识分子几十年的生活道路作了“彻悟”式的忏悔、反省之后，去掉一些“狂妄”之想，反倒能真正“得其所哉”，而使他们的精神、才智得以保存发挥。这是杨绛通过“忏悔”、反省之后所得出的与巴金思考有所不同的结论：如果真要救人、救国的话，最好是先考虑救出自己，挽救在各种压力下已经失去的本性。自然，杨绛的这种情绪，这种观点，从现代中国思想史的角度看，也并不是第一次出现的。只要读读胡适在“五四”当年介绍、推崇“易卜生主义”的时候，他所着重引用的易卜生的一段话，便能清楚这一点：

> ……我所最期望于你的是一种真实纯粹的为我主义，要使你有时觉得天下只有关于你的事最要紧，其余的都算不得什么。……你要想有益于社会，最好的法子莫如把你自己这块材料铸造成器。……
>
> ……现在有人对你们说：“牺牲你们个人的自由，去求国家的自由！”我对你们说：“争你们个人的自由，便是为国家争自由！争你们自己的人格，便是为国家争人格！自由平等的国家不是一群奴才建造得起来的！”

---

①《洗澡·前言》，三联书店，1988年。

第四章

超 越 渴 望

第一节 对作品"生命力"的疑惧

在80年代的文学界，"突破"、"超越"是受到批评家、作家所青睐的词，也是一组使用频率极高的词中的两个。人们在讲"突破"的时候，所指的内容极其广泛。如某种过去曾被禁止表现的题材（爱情、性、监狱与劳改农场……）开始被写进作品，如某种美学风格（悲剧、悲喜剧）的位置得到重新确立，如某一类型的人物（很难用"正面"、"反面"的道德价值加以判定，或原本应属"反面人物"而不作批判性处理）的出现，如某种艺术方法（意识流、象征……）的运用，如作家视境的拓展与深化等等。总之，似乎是出现了以前一段时间里所少见或不见的新东西，都可冠之于"突破"或"超越"。而一篇作品，一篇理论文章，如得到这样的评价，便意味着得到很高的赞誉，几乎是一种"殊荣"。

在这十多年中，虽然人们在使用这些动词性的名词时，常常显得较为轻率，但是，这却反映了文学界的一个重要现象：作家、批评家对中国文学创作与批评摆脱落后状态、走出低谷的急迫心理。需要指出的是，提高文学创作与批评水准的标尺，并不只限于与五六十年代的中国文学作比较，而是要以"世界文学"达到的成就作为目标。因而，"突破"的

目的是要"走向世界"。从这种心理状态出发，当代作家的作品是否被翻译为某种外国文字、为域外读者所阅读、是否引起西方文学批评界的瞩目，某一作家是否被收入外国出版的作家辞典，往往成为衡量是否"走向世界"的具体标尺。而在80年代中期，能否获得诺贝尔文学奖，更成为文学界的热门话题，以至出现一百多位作家联名向评奖委员会写信推荐某一诗人的事件。对上述这些表现，也有一些作家、学者提出异议：写作的目的不是为得到某项奖赏，也不应以是否为外国读者阅读作为目标，即使某个作家获得诺贝尔文学奖也不一定能证明什么。对这些异议，多数人并不怎么搭理，对诺贝尔奖总是与中国人无缘这一点，许多人在一段时间里仍然耿耿于怀难以释然。对这种现象，即急迫地需要有某一或某群西方的人来证明自己的价值的现象，现在回过头来看，不免有些过分，有些浮躁，然而它的产生，却完全是情理中事。对这些现象，不应该以轻率的嘲笑而忽略对它的探究。

要求"突破"的急迫心理，其实反映了我们的文学现状与作家对这一现状所持的态度。从"积极"方面说，这说明作家、批评家在这十年中，在文学观念、艺术水平等方面都有长足的进步，他们对生活的体验、思考也达到前所未有的深度。这使他们时时有一种不满"现状"、要求超越的冲动。正是这种急迫的心理，推动着这十余年文学的进步。从"消极"方面说，这种急迫焦躁的心态的产生，则来自于他们缺乏信心，对自己作品的生命力的疑虑和恐惧。他们害怕自己的创作跟不上飞速发展的形势，害怕自己的作品就如过眼烟云。这种惶恐不只存在于个别作家身上，可以说带有相当的普遍性，是一种"集体潜意识"。

为什么作品的"生命力"问题对中国当代作家是个如此敏感的问题？这里面存在着历史的因素。按一般道理看，"生命力"的问题，是每一个时代、每一个国家的作家都面临的问题，这里并无"中外有别"的道理。所有的作家、作品，都在时间中不断地受到无情的"筛选"，作家作品

不可避免地出现所谓“磨损”的状况。中外文学历史证明，能够经历时间的淘洗而保存下来，继续为读者所阅读、所喜爱的作家、作品，总是占一个时期作家、作品的少数。而且，这种时间的筛选是不间歇的运动，因此，在文学史上，总是越与我们靠近的时期入选的作家越多，距离我们越远的时间的作家作品越少。美国心理学家哈维·C.莱曼曾运用调查与民意测验的方法得出如下的结果：通过“历史记忆”（指文学史、百科全书、学校教科书、学术论文、专业书评等对作家作品记载的情况）所记存的一切作家，大约只占实际上创作并发表作品的人的百分之一；而“当代”的和过去的作家被“记住”的比例，大体上是一比一。也就是说，“当代”三十多年被承认的重要作品与历史上几个世纪的作品遗存的数量大体平衡，“现代创作的残余趋向于和过去创作的残余数量相等”。[①] 虽然我们对这一比例是否可信，或是否在所有地区都是这样觉得没有把握，但这里指出的大体情况，却还是值得我们参考的。

既然各个世代、各个地区的情况都是如此，当代中国作家还有什么可特别忧虑的呢？的确存在一些特殊的因素，尤其是对 50 到 70 年代的创作来说。按一般的正常情况，“当代”这三十多年的许多作家、作品，应该还活在我们之中，为读者所记住、所阅读，事实却是，在这一文学时期中出现的作品，有许多其“生命力”的短暂实在令人难以置信。有不少作家的名字虽然还经常出现在文学报刊上，他们也还担任着各种文化部门、文学团体的职务，但他们在这个时期创作的许多作品，已很少人去阅读，也不会有多少批评家去评论。另一个特殊的因素是，这个时期（甚至延续到 80 年代）一些在当时被看成是相当重要的作品，它们发表、出版时产生的热烈的社会反响与它们的迅速被淡忘之间，形成鲜明的对比。以至于在后来，我们如果不搜集背景材料，便很难了解它们在当时引起“轰动”的原因。

---

① 埃斯卡皮：《文学社会学》，第 163 页，浙江人民出版社，1987 年。

当然，在谈到作品的“寿命”和“生命力”的时候，我们会遇到一些判断上的困难。说一部作品仍具有生命力（甚至如马克思所说的具有“永恒的魅力”）或已失去生命力、已经“死亡”，究竟根据什么标准？如果谈及年代比较久远的作品——如上个世纪、几个世纪以前——那还容易作出判断，谈起几十年前或十几、二十年前的作品，就相当棘手。按照让－保罗·萨特的说法，“文学客体”只有在运动中才显出其本色；必须有一种具体的行为——阅读——“文学作品”才能实现，并随着这种阅读的延续而延续。只有被读者阅读，白纸黑字的书才能成为“文学作品”，这已经是文学接受理论的一个基本的观点。但是，接着到来的问题是：谁阅读？在多大范围内被阅读？出于什么动机阅读？这种种的问题既无法搞得十分清楚，因而也就有可能把有关“生命力”的问题弄得含糊不清。况且，在今天，我们之间的文学观和审美趣味又表现得如此歧异，如此四分五裂，这更增加了获得较为一致意见的难度。加上我们在文学阅读等方面缺乏一些必要的调查和资料的统计，这都是不可否认的难点。

虽然有这种种的困难，恐怕也不能否认“当代”一段时间的创作的寿命极为短促这一事实。一般来说，在我们这里，文学教科书（或所谓“当代文学史”）在对待作家作品上，态度总是持相对的稳重、“中庸”的倾向。它们的作者出于各种考虑（一种传统的观点是，文学史与教科书应尊重大多数人的看法，而应避免个人的偏爱），总是尽量保持把过去的评价、选择标准与当前的评价、选择标准混合起来，加以调和。因而，这些著作对“当代”这三十多年的作家作品都有较全面评述。但从读者阅读和学者研究的状况，则显示了很大的不同，50 至 70 年代许多作品迅速被冷落。这种情况，编写教科书的人们也已注意到，而逐渐有所体现。因此，即使不作较精细的调查，上述的那种判断，也是能够成立的。这种情况，显然给 80 年代从事“文学重建”的任务的作家留下深刻的印象。如何

能不重蹈覆辙，不使创作落入这样的生命力短促的“泥沼”，这成为他们思考的一个主要问题。上一章谈到阿城说的当代许多小说只是被当作“社会学”研究的材料这一点，就是针对这一状况说的。

在80年代，这个文学问题的普遍性和急迫性，还与下面的两个事实有关。一是一大批作家，由于社会政治等方面的原因，在文学创作道路上已经耽误了他们可以说是最宝贵的时间。一部分是在50年代的各项政治运动中罹难、受到不恰当“处置”的，许多人则在“文革”十年中被剥夺写作权利，或失去起码的写作环境。到了70年代末，这些作家都早已步入中年，甚至进入生命的晚境。而在“文革”中度过青年时代的一辈，他们也深深感到这段时间，使他们失去宝贵的学习和创造的机会。前面提到的心理学家莱曼，曾致力于确定人类活动的各个领域中“能出最好成绩的年龄”。这种研究当然是相当难的，因为必须把“成绩”分成等级，而这，在研究实用的或体力活动的运动方面，可以毫不费力地找到可接受的标准；对于文学艺术这“旨在生产唯一的、不可代替的物品的活动”来说，找到一个大家都能接受的标准就十分困难。莱曼采用了“把作品的寿命作为标准”的方法，将作品分成等级，并寻找每部作品的作者在写作或发表该作品时的年龄。他从中得出的结论是，40岁是“最好的书”质量最高的生产年龄。对于这一结论，有人并不同意，认为：“一个人被公认为剧作家比较早，被公认为哲学家和历史学家则比较晚，一个人可以在任何年龄成为诗人，而一个人的年纪越老，被公认为小说家的机会就越少。”[①] 这些看法的可靠性如何还有待探讨。但是，一个人在刚投身文学创作的阶段，或在已写出比较成熟作品、正处于创作精力比较旺盛的时期，便被迫与文学脱离关系，创作活动在相当长一段时间被迫停止，这带来的损害应该不难想见。他们不仅失去了时

① 埃斯卡皮：《文学社会学》，第163—165页，浙江人民出版社，1987年。

间，而且失去了对某一项精神创造活动所必需的专注的连续性。对这些作家、诗人来说，他们在“复出”、重新执笔写作之后，首先感到的是，时间对他们十分不利。其实，在整个80年代，对两三代人来说，都尖锐地感到时间急迫的问题。本来，个体有限生命与取得成功之间就存在矛盾，文学创造并非生产一些暂时性的消费品，达到某一切近功利的文字材料，作家最高目标是为人类有永恒魅力的精神财富增添一点东西。而现在，时间的有限更显尖锐。他们中的许多人必须在很有限的时间里“冲刺”、迅速迸发他们生命中可能蕴藏的火花。这是无情的事实。如何在不断突破中达到思想艺术的可能最高点，是摆在面前的现实问题。

另一个事实是，中国当代文学有过一个相当长时间的“文化封闭”的环境。80年代在它的开始阶段，许多作家、批评家对于中国文学的传统的完整情况，对世界文学、尤其是20世纪现代文学的状况，或相当陌生，或有所了解却十分零散、肤浅。的确，一个作家的创作，并不一定要建立在对中外古今重要作家作品专门研究的基础上，这既无必要，也不可能。但是，对一个成熟的作家来说，对人类文化财富有一定广度与深度的了解，是重要的条件之一。并非“生活”是文学创造的“唯一源泉”，文化传统、文学文本，也是“源泉”之一。特别是对一个民族的文学整体来说，它的发展，离不开对人类丰富的精神财富的集体性的“消化”。然而，这项必要的、经常性的工作，却在相当长的一段时间停顿了下来，这就给80年代的作家、批评家留下了沉重的任务。有些人意识到自己没有办法摆脱这种“历史的惩罚”，他们愿意以“过渡性”人物，或鲁迅所说的“中间物”的身份，尽自己的力量承担他们应尽的责任，踏实、一步步地来处理大量积压下来的东西。不过，对大多数人来说，他们似乎没有这样的耐心，也深深觉得时间不容他们从容对待。他们不明白并非他们造成的失误为什么非要他们这些“无辜者”去承担，而愿意寻找以更快的步伐，跨越必须跨越的台阶，使他们尽快处于文学发展的“前卫”或“先锋”

的位置上。于是，在对文学遗产的接受上，在对西方20世纪以来各种文学流派、各种文学主张的处理上，就出现了所谓“时间空间化”的情形。对纷至沓来的每一种文学观念、文学形态和艺术方法，人们没有耐心停留太长的时间，特别是当他们了解到其中的许多观念、许多形态、方法在别的地方都已并不处在“先锋”状态的情况下。为了创造有“生命力”的作品，就需要不墨守成规，不在一处止步，需要不断突破、超越。于是，这种不满足现状的进取精神，与害怕落伍、惧怕被人讥为浅薄、担心只是拾人余唾的惶恐，这两者同时成为80年代文学界的普遍性意识。

第二节　接过50年代革新者的“遗产”

突破与超越有一个原先的基点，这一基点，就是六七十年代的文学。对这一时期的创作的跨越现在看起来并不困难，但在当时，仍需要一定的魄力与勇气。作家最初需要“划清界限”的主要是：使文学摆脱阐析、图解政治概念和复制社会生活表象的状况，并让文学脱离僵化的艺术模式的控制。为了达到这一目的，首先必须从历史遗产中去寻找观念、方法，因而，继续50年代中期开展文学革新的那些作家所未完成的目标，是很自然的考虑。而50年代受打击的一批作家的复出，又使最初的努力显得“轻车熟路”。作家们接过1956—1957年那段期间最引人注目的两个口号，这就是“写真实”和“干预生活”。在70年代末和80年代头一两年，“现代主义”还没有在中国文学界风靡一时，那时，人们谈得最多的还是“现实主义深化”“真实性”等古老、但似乎仍然新鲜的目标。在当时，如中国现代、当代文学的其他发展阶段一样，“现实主义”是大多数作家奉为最有生命力、并且是把握世界的最好的创作方法（或

流派、或创作精神、创作原则——这要依使用这一概念的不同的人的不同理解而定)。“现实主义”作为一种创作方法，它最难以解决的矛盾，如韦勒克所说，是一方面它坚持文学创作要忠于生活的真实，或者说如实地、按生活本来面目来描写生活，但另一方面，文学创作是作家通过自己的感受的“制作”，它不可能没有强烈主观性，况且人们还赋予创作以各种目的(教谕的、宣传的、娱乐的……)。“真实”与主观性之间的关系，是长期被讨论的难题。不过，对中国坚持现实主义的作家来说，这两者似乎可以轻易地结合在一起。“写真实”与“干预生活”这看起来相互冲突的主张，常常出自同一类型作家之口，就是证明。

把这两个口号一起提出的作家，其目的是想冲破文学对生活的“粉饰”，冲破把文学创作限定为对现实的浅薄肯定、歌颂的状况。他们希望文学具有一种批判的职能，作家也应恢复建立“五四”作家的那种以启蒙精神作为核心的“批判意识”，即以文学作为手段，揭露社会黑暗，揭露封建思想教条的禁锢，指明精神奴役的劣根性，使自身和民众的精神获得解放，以改变中国落后、贫弱的局面。文学上的启蒙责任，实际上就是一种强烈、深入的社会、文化批判意识的实现，即批判社会、文化中存在的不合理性，进行一场改造人的价值观的斗争。

应该承认，作家的这种人文主义精神和批判意识，在相当一个时期里有很大的削弱。这与30年代以来的社会政治状况有关。从作家自身情况而言，他们对承担“启蒙责任”的怀疑，他们自己确信有关人生、有关世界的问题已获得答案而放弃进一步的探索，则是造成这一状况的直接原因。当然，在不同的历史时期，总有一些作家作过重建这种责任的尝试，但往往没有获得较有成效的结果。40年代初在延安的一群作家曾作过努力，50年代中期又有更多作家在“百花齐放、百家争鸣”方针的鼓舞下，重提这一任务。当时的秦兆阳、冯雪峰、黄秋耘等，在理论方面作过阐释，不少作家则以创作加以呼应。秦兆阳所说的“勇敢地

去探索现实生活里的问题，……给落后的事物以致命的打击，以帮助新的事物的胜利”，正包含了上述所说的那层意思。对于这种几乎被忘却的人文主义精神的召唤，在黄秋耘当时写的一系列文章里表现得最为强烈。他批评“有些艺术家……仅仅满足于表面的歌颂和空虚的赞美，而掩饰着我们的斗争和成长的困难”，导致我们的文坛“充斥着不少平庸的、灰色的、公式化、概念化的作品”。他在分析造成这一状况的原因时，一方面注意到客观环境的因素，但他更注意作家自身存在的问题。他发现，在某种社会环境之下，有的作家身上越来越明显地滋生了诸如市侩主义、犬儒主义的病态人格态度。它们对灵魂产生锈损、蚕食，出现了“随波逐流、明哲保身”、“冷眼旁观、置身事外”的精神状态。他把这种现象，称之为“精神危机”的悲剧。黄秋耘所关切的，是在历史进入一个新的发展阶段之后作家精神独立性的式微，以及在各种利害关系的牵制下细心保护自己、在身上形成一层保护的硬壳的状况。这使他们对社会生活中出现的矛盾、对于人类面临的问题，失去关心的热情和探求的勇气。他明确地希望作家能把他们的艺术观、责任感、人格精神，与鲁迅这样的伟大作家所体现的崇高精神重新取得连接。他把鲁迅的作品和他的为人给我们的“启示”概括为，我们如果“缺乏对人民命运的深切关心，缺乏对生活的高度热情，缺少‘己饥己溺，民胞物与’的人道主义精神，缺少‘死守真理，以拒庸愚’的大勇主义精神，就没有崇高的人格，也没有真正的艺术，剩下来的只不过是美丽的谎言和空虚的偶像”。[①]

黄秋耘的观点，除了受到鲁迅等作家的启示外，还与法国作家罗曼·罗兰的影响有关。罗曼·罗兰的创作，他的思想艺术，当然存在着人所共知的阶段性发展，这种变化，曾被高尔基等概括为“从巴黎到莫斯科”，也即从个人主义到集体主义，从资产阶级到无产阶级。我国评

---

① 以上引文见黄秋耘《苔花集》（新文艺出版社，1957年版）及发表于1957年第6期《文艺学习》上的《刺在哪里？》一文。

论界很重视他的“向过去告别”，与过去决裂的决定。在1958年，邵荃麟批评黄秋耘时，说黄秋耘更感兴趣的是前期的罗曼·罗兰，而却没有从转变之后的罗兰那里吸取新的东西。[①]然而，我们对这位法国作家有所忽略的一点是，他一直到晚年，都在同情、支持革命与保持知识分子精神独立这两者之间，艰苦地寻求协调、统一的途径。他早年（约在他二十余岁时）文章中的一段话，在他的思想立场发生转变之后的30年代，也并没有全部推翻。他指出：“当人感到自己具备了探索真理所需要的坚强意志和勇气时，就应该像笛卡儿那样开始探索：不要去理会已经对世界作出的那些解释，更不必去理会这些解释是否行得通；要怀疑一切，要怀疑可能使人产生怀疑的一切。只要坚定的、不容置疑的一点，‘固定不变的东西是微不足道的。’”[②]当然，有些看法，他后来有所修正，思想、特别是政治思想也出现重大转折。但是，他在《向过去告别》的著名文章中仍坚持：“一方面，我仍然希望以自由、明智、勇敢的个人主义为基础，建立起一个没有国界的国际主义思想堡垒。另一方面，指南针指向北方，欧洲的先锋和苏联的英雄革命者所奔向的目标是：重建人类社会和道德。”[③]

很显然，像黄秋耘等中国作家，也面临着同样的问题，他们也想坚持这一思想线索，寻找把两者结合起来的方法和道路。但他们没有成功。他们想重建启蒙精神的努力，遭到很大的挫折，就是发生在50年代后期的事情。

80年代的作家的起步，就是这样重新拾起对于“历史”的记忆的。这在当时是十分重要的开端。在经历过十年“文革”这样的灾难性事变

---

① 见邵荃麟：《修正主义文艺思想一例》，载《文艺报》1958年第1期。

② 《我相信，因为这是真理》(1988)，《认识罗曼·罗兰》，第15页，中国社会科学出版社，1988年。

③ 《向过去告别》(1921)，《认识罗曼·罗兰》，第183页。

之后，作家的意识、姿态面临着严峻考验。如果他们要获得读者的信任，他们只有首先面对现实，面对真实的社会和真实的感情。这一步，在 80 年代，阻力当然比起 50 年代来已大为减弱，但也经过许多的斗争。对“伤痕文学”的肯定，对悲剧审美价值的认可，以及围绕“缺德”与“歌德”问题的讨论，都可以看到作家、读者所作出的努力。只要想想 70 年代末和 80 年代初，作家、批评家为这些命题所付出的精力，就可以看到我们毕竟是大大前进了一大步。当时，王蒙为“悲非罪”这一点的辩护，曾费了许多口舌。他以“防御”的姿态来为“悲”的价值论证：“我们是革命乐观主义者，我们不喜欢哭哭啼啼；但是，哭和笑也是一种辩证的统一，忧患与人生俱来，即使世界大同，人的泪腺也不会退化消亡，何况我们中国人堪称是多灾多难的呢？在这种情况下，我们能说悲即罪吗？”① 在现在看来，王蒙所阐述、论证的，其实正属于他所说的那种“费了偌大的代价而得到的结论却不过是早已被公认的常识”的命题。然而，中国作家却无法避开它们，为了它们真正被许多人所接受，成为“常识”，“偌大的代价”仍必须付出。在估计我们努力的成效时，我们只能以原先的基点进行比较。

这样，许多作家与读者终于明白，将我们生活的社会和世界看作是和谐、统一、有条理的这一世界观，确实存在明显的脆弱之处。社会生活的残缺、非理性，人对自己命运和对社会控制的有所不能完全奏效的情况，倒是经常得到事实的证明。当然，这并非说人应放弃自己的努力，并对理性采取完全不信任的态度，然而，把复杂的人生和社会生活完全按因果律去理解、铺排的做法，实在是过于简单了。在人生道路上体验了许多的悲剧之后，当代作家终于达到了这样的对“悲剧”肯定的审美，并在美学风格的层面上肯定了作家坚持其批判意识的合理性。

---

①《生活·倾向·辩证法和文学》，见《十月》1980 年第 1 期。

对于这个问题，在30年代以来的革命文学发展史上，还以另一种方式展开过有时是很激烈的争论。这实际上是30年代确立的被称为“社会主义现实主义”的创作方法论争的一个焦点。我们都熟知1934年苏联作家第一次代表大会通过的“苏联作家协会章程”中关于这一创作方法的“定义”，它“作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”。对于这一创作方法，有过许多理论上的阐释，也引起长期的涉及有关“世界观与创作方法”、“倾向性与真实性”等问题的争论。这些都且放在一边。有一点值得注意的是，对于社会主义现实主义的“实质”，当时和后来的权威性的解释，都特别强调其中包含的“理想主义”、“革命浪漫主义”的精神因素。如高尔基的论述，如在三四十年代具体掌管苏联文化、意识形态工作的日丹诺夫的解释。日丹诺夫指出：“社会主义现实主义是苏联文学和文学批评的基本方法，而这是以下列一点为前提的：革命的浪漫主义应当作为一个组成部分列入文学的创造里去，因为我们党的全部生活、工人阶级的全部生活及其斗争就在于把最严肃的、最沉着的实际工作跟最伟大的英雄气概和雄伟的远景结合起来。”[①] 高尔基在谈到他所称的“旧现实主义”或“批判现实主义”与社会主义现实主义的区别时，也特别强调，前者“它只是批判，并不肯定什么”；我们之所以需要“旧现实主义”，“仅只为了阐明过去底残余，为了和这些残余作斗争”。高尔基还强调，根据“科学的社会主义的预见被党的活动愈益广泛而深刻地实现”这一事实，因此，“得出这样一个结论是完全合情合理的；艺术家的形象思维，依靠着对现实生活的渊博的知识，并为给材料以最完美的形式这个意愿（把可

① 《在第一次苏联作家代表大会上的讲演》，见《苏联文学艺术问题》，第27页，人民文学出版社，1953年。

能的、希冀的东西加在现有的东西上）而补充，也是能够‘预见’的”。另外，著名的马克思主义批评家、匈牙利的卢卡契也承认，“批判现实主义和社会主义现实主义之间的巨大区别恰恰在于远景问题上”。可以看到，作为一种与人类社会前此出现的文学不同的崭新文学，其创作方法的核心，就是它具有一种以科学预见为基础的“理想性”。不管它在不同的论者那里被分别表述为“理想主义”、“革命浪漫主义”、“预见性”、“远景”、“把可能的、希冀的东西加在现有的东西上”等等说法，其内涵都是一样的。这种看法，对中国四五十年代以后一个时期的作家有深刻影响。

将19世纪的现实主义理解为“批判的”现实主义，而把倡导的一种新的文学的最本质特征归结为“肯定”与“理想”，这种规定和理论，后来导致了文学创作中出现的“无批判的理想主义”的状况，导致了作家思想艺术探索力的钝化的后果。这种现象，在50年代前期，已广泛引起苏联、中国的革命作家的忧虑。因而，人们围绕着对“社会主义现实主义”的重新理解问题的讨论，来寻求对这一僵化的“规范”的突破口。原苏联作家西蒙诺夫当时指出，把社会主义现实主义理解为就是肯定的现实主义，是有的人“根据伟大作家的失言就急忙建立起一种和高尔基的意见的精神及他的作品的精神绝对相反的夸张的理论”。西蒙诺夫说，社会主义现实主义与悲观主义格格不入，它要看到目标，看得见“胜利的远景”，但是，它“从不要求艺术家抹煞或是回避人们在为未来而斗争时所遇到的困难”，“它绝不诱惑人透过粉红色的眼镜去观察现实，也绝不叫人欣赏黑暗和苦难”。[①] 既是“肯定的现实主义”，又是“最富于批判性的现实主义”，这是他当时的新的解释。在同一个时间里，卢卡契在第四届德国作家代表大会的发言中也指出，我们文学的优越性在远

① 《苏联散文发展的几个问题》，《苏联人民文学》上册，第74—84页，人民文学出版社，1955年。

景问题上最清晰地显示了出来，然而，“我们文学中的公式主义的根源之一就在于不正确地塑造远景，在于对远景的机械塑造或机械表现上”。这种“机械塑造”，表现在把“远景”作为抽象概念、抽象的理想图景植入作品，也表现在把远景当作已经付诸实践的现实表现出来。这是犯了“双重错误”：“一方面它过低估计了阻碍和旧的残余，特别是存在于人们身上的、在他们的灵魂里的旧的残余，另一方面，它又过高地估计了迅速实现的结果，由此而作出一幅歪曲现实情况的图画。”[①] 应该指出，卢卡契在文学理论的许多问题的观点上，50年代以后有许多重要变化。对社会主义现实主义的强调“理想”与“远景”逐渐产生强烈怀疑态度，是其中的一项。他在稍后的另一篇文章中，对这一问题作出更明确的论析。他并把这一文学观念上的弊端，与原苏联的斯大林在政治、经济理论上存在的问题结合起来考虑，然后作出不再含糊其辞的判断：

> ……众所周知，二十余年来革命浪漫主义都被看作社会主义现实主义的一定标志。在马克思和列宁从来没有一次不以讽刺的拒绝态度谈论这个字眼之后，一种用一个那么刺耳的形容词装饰起来的浪漫主义是从哪里突然进了马克思主义美学理论的呢？我们相信，原因正必需从我们发现了自然主义倾向的起源中去寻找；在经济的主观主义，在那一种从作为社会有效因素的个人崇拜里产生出来的唯意志论中去寻找。所以我们相信，革命的浪漫主义恰好在美学上是一种经济主观主义的等价物。[②]

卢卡契的分析，提出了许多值得进一步思考的线索。如果将这一思

---

① 《关于文学中的远景问题》,《卢卡契文学论文集》第1卷，第457—458页，中国社会科学出版社，1981年。

② 《社会主义社会中的批判现实主义》(1958),《卢卡契文学论文集》第2卷，第144页，中国社会科学出版社，1981年。

考，与我国 1958 年以后一段时间的政治、经济的特点和当时在文学创作方法上对“革命浪漫主义”的极力强调联系起来，与我国文学自 40 年代以后有关肯定与否定、歌颂与暴露等问题的争论联系起来，那将是很有意义也很有兴味的。

不过，80 年代的作家、批评家对这一问题的“理论层面”已表现得颇不耐烦。因为现实生活实际已提供了大量的、富于说服力的证据，证明一种“肯定”的、“无批判”的文学存在的问题，因而从实际情况上看，这已是不言而喻的了。秦兆阳在 80 年代也不再引经据典，以洋洋数万言的理论文字来为“伤痕文学”辩护，他只是说：比起现实生活的“伤痕”来，文学中写到的“伤痕”又算得了什么。对这一问题从理论上加以解决缺乏耐心的另一个原因，是文学观念的迅速革新、变异，早已大大超出纯属“社会主义现实主义”文学范畴的这些命题：在一些作家、批评家的心目中，这已属于不需置喙的“陈词滥调”。因而，人们在“跨越”这一曾长期横阻在中国作家面前的障碍时，只愿意用自己的作品，或用一种情绪化的粗浅语言来加以解决。

这种现象，说明了 80 年代文学在发展、变革上的迅猛，也说明了人们在这一道路上前进时的粗疏和留下的漏洞。有时候，我们自以为把某些问题已抛在后边，已毫无疑问彻底解决，它再也不可能构成我们发展过程中的一个重要问题了，而实际上可能是一厢情愿的判断。我们既不能脱离我们生存的社会环境和文学环境，也不能无视我们曾有的文学传统。因而，如果这一被 80 年代作家认为是不成问题的问题终于有一天又成为了问题，那是一点也不能使人感到奇怪的。那时，我们感到遗憾的是，未能在文学理论方面、从美学和哲学上提出一些比起 50 年代来真实地前进一步的理论阐述。从这一点上说，我们付出许多代价所获得的认识，并不都是“常识性”的东西。

第三节　思想视境拓展的迫切性

继承并执着于“写真实”等创作观念的作家，强化了他们的社会批判意识，在80年代初的几年里，确实写出了一批令人耳目一新又让广大读者兴奋不已的作品。这些作品，既描绘了“文革”十年普通人的生活图景，也提出了对当代历史的发展的新的解释，而与当时广大群众强烈社会政治情绪相吻合，并印证或加深了他们对一系列关系他们命运的历史问题的思考，而受到了热烈欢迎。当时的作家在社会生活中所起的作用、扮演的角色，是以后不再容易重复的，也是后来的作家十分羡慕的。他们的作品常常在广大读者中不胫而走，成为他们感情释放的主要途径，也成为他们验证自己政治性思考的凭借。现在看来，当时的作家对社会紧迫问题的看法，并没有显示特别值得重视的特殊性和深度。但这也许正是这批作品能得到众多读者接受、喜爱的原因之一。它们的主要成绩，是在提供生动、具体、有时是惊心动魄的生活斗争情景，以及它们所表现的要求除旧布新的时代性情感的表达上。它们是80年代文学向前发展的必需的基础。

在当时，“反思文学”或“反思小说”的这种概括，既可以看作是对一种思想形态、也可以看作是对一种艺术形态的描述。从前者而言，它产生于作家所达到的这样的认知：历史不是一些毫无联系的孤立的环节，“文革”并非突发的、偶然的现象，对其根源的探究不应就事论事，其思想动机、行为方式，已深藏于“当代”的历史过程之中。它的爆发，是某种早已存在的因素的发展，达到极端化的存在状态。因而把现实问题与历史过程联系起来，从现实的基点追溯历史，是合乎逻辑的思维方式。在如何把这种思想认知转化为艺术构思、艺术形态上，作家们有许多创造。不过，这种创造与当代各个时期经常出现的创作现象一样，经

常表现为一定程度的“雷同化”的模式。这也是80年代文学依然未能很快摆脱“旧态”的表现，人们长期以来在感受，体验和想象方式中形成的能力的“规格化”，不可能一夜之间就有彻底改变。“反思文学”艺术上所作的努力，主要表现为两个方面。一是如何把这些在实质上仍属于“问题小说”、“问题文学”范畴的构思，与以前这类作品的演绎观念、问题的情况画出界限。因此，通过人物命运，尤其是主人公的生活道路的描写，把各个时期的社会政治事件加以贯串、联结，成为这类作品构思的典型方式。这种构思的意图，在于既要努力保护人物性格、命运的独立性、完整性，又必须对提出的历史“问题”作出回答。对人物性格的尊重与回答社会政治性质的问题这两者的协调、统一，是一个努力的中心点。这也就是作家古华在谈他的长篇小说《芙蓉镇》的写作考虑时所说的：“借人物命运演乡镇生活变迁”。换一个说法，也就是将对社会历史问题的探索寓于人物命运刻画之中。这种类型的艺术构思，拥有一大批在当时很出名的作品，王蒙的《布礼》、《蝴蝶》，鲁彦周的《天云山传奇》，谌容的《人到中年》，张贤亮的《河的子孙》，方之的《内奸》，高晓声的《李顺大造屋》、《“漏斗户”主》，茹志鹃的《剪辑错了的故事》，李国文的《月食》，从维熙的《大墙下的红玉兰》，陆文夫的《小贩世家》、《美食家》等等。它们中，有的虽属“截取生活横断面”，以某一生活片断作为描述对象，却仍通过人物心理意识活动，串联了二三十年的历史生活内容，如《春之声》（王蒙）、《人到中年》等。

“反思文学”艺术上所作的另一方面努力，是作品感情基调普遍变得沉郁起来。已经脱离了开始阶段表面化的愤怒、抗议、伤感、狂喜等等感情的极度状态，而转向较为深沉。同时，思索的成分，又赋予明显的理性色彩。这些作品中，常出现这样一个男性的形象，他面容严肃，甚至有些冷峻，感情深沉，或自以为深沉，他已走过相当长的一段人生道路，经受过许多的坎坷、磨难，这些磨难，联系着中国“当代”政治

生活中的许多重要事件。他如今似乎已走出迷谷，在回顾往昔时，感慨万端。在他显得沉郁悲凉的心境里，混合着怅惘、痛苦，但也有乐观期待的复杂因素。往事虽说不堪回首，但“回首”却是为寻找新路所必须。他在回顾中似乎已找到了答案，但又似乎还存在许多未能明了的东西。他的名字，或者是张思远、缪可言、许灵均，或者叫魏天贵、陆文婷、伊汝，或者叫易杰、白音宝力格，或者干脆不用具体的名字，就用“他”（《北方的河》）来代表他所具有的普遍性与涵盖面。

在一次大的社会动荡之后，为着人类不再陷入这种灾难，寻找“历史责任”的答案，成为人们所关心的问题。文学必然也与这一社会思潮相关。这种思考和探究，可以从不同的角度、站在不同的立场上进行。80年代初的中国作家，普遍表现了鲜明的社会政治的视角。也就是说，他们主要从经济、政治、阶级关系上来分析问题，寻找“结论”。这种观点与视角，既为当时社会思潮、社会心理的强烈政治性特点所影响，又沿袭着我国当代文学传统的思想观点。在此之前的一种普遍认识是，无论是个体生活，还是整个社会的运行，阶级关系和政治思想立场是起决定性的支配作用的，社会生活的一切，包括个人的感情世界，都应该在这上面求得最后的解释。只要回想80年代初在北京舞台上演的两部西方话剧所引起的反应，就可以明白这种认识在当时还控制着许多人的思想。对于阿瑟·米勒的《推销员之死》，当时有的戏剧评论对其“主题”归结为揭露垄断资本的残酷。而对于瑞士剧作家弗里施的《纵火犯》，则认为这是对残忍、伪善的资本家本质的揭露、抨击，指出资本主义世界的阶级对立、阶级压迫是现实世界一切重大灾祸的根源。显然，这些作品存在着上面所说的可供发掘的内容，但是，当时的不少观众、批评家，却无暇、或尚不能获得新的视角，来感受、体验这些作品所包容的人性内容的深度。对于推销员威利，我们出于各种原因，在这一人物的悲剧性格的全部丰富内涵面前止步。而对于《纵火犯》这一“寓言剧”，

对于那个伪善的工厂主比德曼，也缺乏进一步发现其中显示的对人类自身弱点反思的思想动力。其实，也许它在告诉我们阶级对立之外，可能还告诉我们，我们许多人都存在比德曼那样的软弱、自私，为了求得自身的安宁，常常不肯摘下假面，不肯显露自己的真实面目，不敢面对严峻的事实，反而参加到导致毁灭世界、也毁灭自己的“纵火”行动中去。这一点，至少也是剧作家对20世纪的灾难进行反思所得出的结论之一。

不过，在一个时期，人们更关心的是具体的社会政治原因和具体的人物的责任。对于许多当代作家来说，他们本来存在着扩大视境、增加体验深度的可能性，但他们却存在着一道感受、体验的无形的屏障。他们中许多人，从50年代到“文革”期间，先后经受了严重的挫折、磨难。时间之长，人数之多，在别的国家并不多见。被贬斥、流徙、劳改、监禁，肉体、精神上受到不同程度的折磨、凌辱。这些遭遇，就如巴金所说，是很容易使人想起但丁的《神曲》的：

> 经过我这里走进苦痛的城，
> 经过我这里走进永恒的痛苦。

巴金还说，有了诸如“十年浩劫”的经历之后，“我相信会有新的但丁写出新的《神曲》来”。[①] 这种期望似乎并不过分，而且还可以说是必然的。但是，并没有“新的《神曲》”的诞生，至少是在80年代结束时还没有能见到，也许将来会有这样的作品问世吧。按照一般的道理，走进过“炼狱”、经受过磨难的人，尤其是作家、诗人这些敏感的灵魂，他们肯定能获得在惯常的生活环境中难以得到的人生体验，对社会、对政治、对人的本质及其面临的问题，会有新的看法和感受。的确，也有一些作家的创作，表现了一定的思想感情深度，他们对现实生活与未来前景，抱着一种焦灼、探求的不安。我们回顾历史，大体上是怀有如惠

① 《随想录·探索》，见《探索集》，第31页，人民文学出版社，1981年。

特曼所说的“不可见的东西由可见的东西证明”的动机。但是，令人惊讶、不解的是，并非许多作家都能达到对“不可见的东西”的发现，都有思想境界上的开拓。许多作家，对他们所经历的生活的最直接、最急迫反应是，如何以形象描绘与感情倾泻的手段，对50年代以来的历史各个不同阶段，对那些政治风浪，对个人的生活道路，作出政治性质的是非曲直的评判，并表达他们的道德化的爱憎情感。他们所坚持的，是已逐渐显露其窄狭、困窘的政治“视角”。这决定了他们对个人与对集体的历史道路的这一基本认识：所有已发生的失误、曲折、坎坷，只是社会历史和人生过程的链条中一个偶然、短暂的段落；它终将会成为过去。一个可以用来说明这种观点的“意象”，是当时作品中出现的比喻性质的“日蚀”（或月食）。从维熙的那篇被认为是开了中篇小说盛大风气之先的《大墙下的红玉兰》的开头，在类乎《题记》的文字中就这样说：“民间传说：日蚀是天狗想吞噬太阳的时刻，在这个时刻，天地混沌，人妖颠倒，鬼魅横行……”李国文稍后的一个有名的短篇，则就是“月食”作为题目。在小说的结尾，直接描写了主人公亲见的这一自然现象，并赋予社会政治的隐喻：“黑影开始侵入了那晶莹玉洁的月亮，顿时间，群山暗淡了些。那黑影腐蚀的面积越大，似乎整个天地也越发阴沉”，接着是“仿佛跌进了漆黑的深渊”。但是，这种情况并不能维持多久，很快，“月亮开始摆脱那些黑影”，而后，“一轮更加明净，更加皎洁，也更加佼俏动人的月亮，悬在半天”。这段描述，事实上是许多作家的人生观、历史观、世界观的形象性的展示，正如李国文谈写作这篇小说的体会时说的，“月食时虽然暗淡，但光明终究会到来的”。

这样，我们在80年代（尤其是前期）读到的一大批作品中，能清晰地看到这样的一个文学现象：虽然它们写到许多“伤痕”，写到悲惨事件，写到曲折人生，有无数的悲欢离合，写到在非常境遇中的不幸和痛苦，以及为挣脱这种不幸、痛苦寻找出路的努力。但是，这些作品的内

核，却是表层上不安、愤激、痛苦之下对于和谐、安定的把握。这些作品，已在人生和社会的动荡、不安后面画上了终结的句号。它们的作者，是在不安、痛苦、冲突已化解、心灵趋于安宁之后来回顾这些非常事态的。他们明显感到“一轮更加明净，更加皎洁，也更加佼俏动人的月亮”已悬在半天。他们经历、体验上的一切，确确实实已成为往事，成为不再能出现的“历史”。因而，我们当然也就不可能在里面发现有《神曲》中所说的“永恒的痛苦”。

在80年代，经常能听到这样一种说法：当代许多因各种政治运动、或由政治殃及的艺术原因被抛入生活底层、受到不公正待遇的作家，他们的不幸已转化为他们精神上、创作上难以估量的财富。当然，我们没有一个人在事前会为了获得这种“财富”而甘愿自动投入这种深渊。除此之外的另一个问题是，经受了这种不幸，是不是就一定能获得精神上的“财富”，这也很难说，这两者间并不一定存在必然联系。如果这种遭遇结束、命运得到改善，获得声誉上、地位上、物质上的各种补偿之后，很快就使原先虚空、惶惶无着的心灵获得满足，原来所有的批判意识与悲剧精神便会消解而过渡到圆满心态。甚至有一种可能是，在受难的时候，也并没有能具有批判意识与悲剧精神，只不过把全部注意力放在对被解救的等待上。由此我们相信：一个人的精神高度和生活质量，并不一定与生活际遇的坎坷程度成正比；如果这种人生际遇不能转化为一种深刻的精神体验，那并不值得特别去骄傲。随着个人命运的改善，我们很快又会回复到那种自以为能洞察一切、把握一切的心绪中去。

第四节　从时间的深沟里升腾

观点、视境上的狭窄所产生的障碍，在文学创作上很快暴露其体验、

认知上的局限和弱点。这个问题，不久就被一些富于革新精神的作家所注意，认识到这是文学为达到一个新的台阶所必需超越的屏障。他们从不同方面作出努力。在作品的“色调”、美学风格及艺术方法等方面找出路，是考虑的着重点之一。80年代中期以后，诗、小说在文体上幽默、嘲讽的风格、冷静描述的语调的出现，以及象征、寓言等方法的大量运用，都包含着这方面的意义。当然，文体、艺术方法上的这些新的因素的出现，情况有很大区别。一种是单纯在“形式”因素上的考虑，并不一定联系着观念和视境上的拓展。只有当这种变化联系着“哲学”层次的内涵时，并且显示了作家在把握、感知世界上方法的拓展与转移时，才属于我们所谈的范围。例如，幽默的文体可能是只为了增加一些吸引力，增加一些“笑料”，但也可能是在与表现对象取得一定距离，并在意识到人（包括作家）的“能力”的限度之后出现的表现因素。寓言、象征的方法的运用也是如此。可以是“纯”技巧性上的考虑，也可以是对过去肤浅的表象描写和陈旧主题的厌弃而后所作的努力。其实，如果达到一种“哲学”的深度，那么，即使不使用明显、具体的象征方法，一切作品也包含着超越所描写的现象本身的“象征性”含义。从这个方面看，徐敬亚在那篇引来许多褒贬的文章①中对“象征”方法在诗歌的艺术思想革新中的重要性的强调，是缺乏根据的。

王蒙曾经谈到，在80年代，对中国中青年作家产生较大影响的外国作家是卡夫卡、海明威、马尔克斯和艾特玛托夫。②王蒙是小说家，他指的是小说方面的事情。如果扩大到诗和话剧等方面，当然还应有许多的补充。就小说而言，王蒙所言极是，虽然像福克纳、加缪、川端康成、米兰·昆德拉等也有相当大的影响。中国小说家对他们感兴趣，原因是多方面的，有题材方面的，有艺术方法方面的，也有哲学内涵方面

① 《崛起的诗群》,《当代文艺思潮》, 1983年第1期。

② 《中英作家五人谈》,《文艺报》, 1988年9月10日。

的。但是，寻求“超越”，寻求对更广大时空的把握、透视的渴望，也应是主要的考虑之列。卡夫卡、海明威等这些风格各异的作家，在 80 年代的中国同行们看来，存在着一些共同点，这就是他们常采用变形、寓言、象征的方法，将现实与虚幻交织，突破写实的传统方法（海明威是坚持写实风格的，但像《老人与海》等，也存在明显的象征框架），以蕴含更深刻的思想内涵，表现他们对生命的神秘、人的本质、对民族、人类命运的关切，关注世界和人的某些属于形而上学的哲理问题。

对社会历史、现实矛盾的楔入，与在感情上、哲理上、艺术上对现实人生的超越，这两者的统一，是 80 年代许多诗人、作家所追求的境界。也是他们中那些有着优异才能与智力者长期被压抑的渴望。不是说许多作家都曾有这样的“冲动”，但也确有曾萌发过这样的思想艺术追求的若干例子。譬如，艾青 40 年代在延安写的《时代》（1958 年艾青成为“右派”时，这首诗是被批判的重点作品之一）便可以从这方面加以理解：

我在你们不知道的地方感到空虚
我要求更多些，更多些啊
给我们生活的世界
我永远伸张着两臂
我要求攀登高山
我要求横过大海
我要迎接更高的赞扬，更大的毁谤
更不可解的怨仇，和更致命的打击——
都为了我想从时间的深沟里升腾起来……

艾青当时生活在一个新的社会里，他热情地歌唱这个崭新的世界的诞生，向世界发出“黎明的通知”。但他并不认为已实现完满的理想，而是还有高山要攀登，还有大海要横渡，在人们不知道的地方“感到空

虚”。不论对于生存的世界，还是对于人生，因不满足而产生的探求，将不应有停歇止步的时候，这是他的“从时间的深沟里升腾起来”的含意。当然，由于各种原因，艾青后来并没有做到这一点。

艾青的这种渴望，在现代台湾诗人那里，有另一种方式的呈现。罗门 1966 年写的《麦坚利堡》一诗，是他往游马尼拉城郊二次大战期间七万美军阵亡墓地时的作品。“七万座大理石十字架，分别刻着死者的出生与名字，非常壮观也非常凄惨地排列在这空旷的绿坡上，展览着太平洋悲壮的战况，以及人类悲惨的命运。”面对着这“有着伟大与不安的颤栗”的“空灵”，会产生一种超越具体时空、但又包容在具体时空之中的体验：

凡是声音都会使这里的静默受击出血
空间与空间绝缘　时间逃离钟表

这里所表现的，是“看不清岁月的脸”的时空错落的悲剧。对战争的审视，不限于对这次大战本身的思考，而扩展为对生命发出的反省，和对苦难、死亡的探索。这种从时间的深沟里升腾的要求，在另一位台湾诗人余光中那里，则以“古典主义”的形式出现。他的诗《白玉苦瓜》，涉及的是人的情思的超越和艺术创造的超越的问题，探求把现实人生感悟融入广阔的历史和深致的哲理感悟之中的可能性。白玉苦瓜的“母体”已经腐朽，然而，脱胎而出的艺术品却“饱满而不虞腐烂”，是“在时光以外奇异的光中熟着”的“一个自足的宇宙”。值得我们注意的是，余光中在这里，与其说是吟咏、赞美那个经“日磨月磋琢出深孕的清莹”的艺术品，不如说是吟咏这一孕育、创造的艰苦过程。所谓“超越”，所谓视境的拓展、时间的延展，并非对时间的否定。对现实社会、人生矛盾的逃避与忘却，“而是时间的全部的、未分割的整体，在整体中，所

有的时间的因素并不是被撕得粉碎，而是被亲密地糅合起来”[1]，也就是把我们所把握的“一刻”，看成是时间“整体”的一个不可分割的组成部分。因而，“超越”，便意味着在“现时”的体验中，融入对过去的记忆与对未来的期待的成分，使我们的体验具有连续性。这里面的关系，正如余光中在一篇文章中所说的，是“敢在时间里自焚，必在永恒里结晶”。“自焚”，是对现实人生的正视与全身心的投入，但又为对“永恒”的向往所驱策。没有后者，我们的体验也许将是狭窄、肤浅的；失去前者，却可能陷入抽象的概念，离开了具体、充实的人生内容。只有对现实人生的“苦难”的体验和孕育，才会有“不朽”的永恒，犹如那只苦瓜：

> 你便向那片肥沃匍匐
> 用蒂用根索她的恩液
> 苦心的慈悲苦苦哺出
> 不幸呢还是大幸这婴孩
> 钟整个大陆的爱在一只苦瓜

在 80 年代，处理关于个体心灵对有限的、确定的生活领域的深入把握与对有限、确定的生活领域的超越这一关系，存在着两种不同的偏向。一种是当代文学的“传统”所固有的视境的窄狭，另一种是在热切地希望突破这种窄狭时对具体人生缺乏投入的“疏隔”。一个人所共知的道理是，处于一定历史时空之中的有限感性个体，不是抽象化的人的概念、不是抽象的有关生命的命题所能穷尽的，具体的人有他的丰富性、复杂性，他的多样与变动不居。这正如卡西尔所说，“人类生存的基本要素正是矛盾，人根本没有‘本性’——没有单一的或同质的存在。人是存在与非存在的奇怪混合物，他的位置是在这对立的两极之间”[2]。因

① 施勒格尔：《文学史讲演》，《西方文论选》下卷，第 327 页。
② 《人论》，第 16 页，上海译文出版社，1985 年。

此，一切忘记人的感性存在和对具体人生的深入把握以求“超越”的努力，都是虚空的、靠不住的。力求超越，首先必须生活，而生活着就是体验着，作家、诗人的体验与其生活本身不可分割。生活本身是由具体的诞生、死亡、各种惯见和异常的遭遇所组成，这都构成了体验的基本要素。感性个体从内在感受出发，观察世界，透视自身的内心情感，并以此为出发点去把握生命的价值和意义，是诗人、作家艺术创造的基点。离开了对具体生命的把握，尽管有许多哲学的命题，“超越”的冲动，有寓言，有象征，有禅宗，有哲理性的文字，有扑朔迷离的叙述方式的变化……那都无济于事。

第五节　关键在于创造者的精神结构

这样，我们又回到了本章开头的那个问题上来：文学的进步虽然与文学观念和艺术方法的变易、革新有十分密切的关系，80年代对西方观念与方法的“引进”、吸收、消化对文学的发展起到重要的推动作用，但是真正构成我们有可能创造出富于生命力的文学作品的基础的，则主要与创造者的心灵、精神境界、艺术才能有关。在这一点上，中外古今的伟大作家，不管他们属于哪一流派，信奉哪一创作方法，他们所提供的财富，永远不会“陈旧”与过时。在一个时间里，人们热衷于坚持这样的观点：科学的成就必须建立在接受前人创造的基础上，它的发展表现为平缓上升的坡度；文学艺术的创造则突出新异，强调对既往观念、模式的背叛，它的发展呈现为如桂林山水那样奇峰突起。这种说法，很难经受住事实的验证。我宁可更相信帕斯捷尔纳克借日瓦戈医生之口所阐述的如下的观点：“一个人只有生来就是浮士德才能认识一切，经历

一切，表达一切。前人和同时代人的失误使浮士德成了学者。科学上每前进一步都是依照排斥律推翻比比可见的错误理论的结果，……艺术上每前进一步，都是根据吸引律对崇拜的对象模仿、学习的结果。”在如何创造伟大的文学这一点上，在如何处理“有限”与“永恒”的关系上，一切伟大作家都可以作为我们“崇拜的对象”。

当然，“有限感性个体”的感受、体验，确实存在着不同的发展意向的差异。也就是说，特殊的、具体的体验，有待于“突进到对其意义的反思的高度”。这种反思，实际上任什么人都在不断进行，而且，具体、个别的人在反思、评价自己的生活时又总是片面的，他永远不可能达到一种绝对的完整性和彻底性。这是因为我们每个人与生活于其中的世界的联系总是一个极为有限的点，就是对自身的认识也总是在确立的一个方面上进行的。这既使我们的反思有难以替代的、不可重复的独特性，也使这种反思永远存在有待突破的“限制”。虽然每个人都在进行着这种反思，但是，并不等于说个别的人的体验与反思就不存在意向上与深刻程度上的区别。这种区别不仅存在，有时还是十分明显、巨大的。而对于一个专门从事对人的心灵和精神现象进行探索的艺术家来说，他在这方面应具有的素质，毫无疑问应比对一般的人的要求高得多。

因此，在我们用许多的精力去关心、谈论文学创作在思想艺术上的“超越”的时候，我们至少应该用同样的精力来关心、谈论作家的“精神结构”的问题。这个问题目前的研究和论述，是从不同的角度进行的。譬如认为一个作家的精神结构具有儿童时期的那种“自我和世界原始统一”的特征，另一种说法则是描述作家的精神与精神病患者之间的关系，从“变态心理学”的角度来说明作家的创作过程。这都是一样值得花费很多力气予以探究的题目，但它们都不在这里所要讨论的范围之内。我们只能从更一般的意义上来观察这个问题，这就是，对一个真正的艺术家来说，他对自己的心灵的发展、精神的健全，应有很高的要求。为了

达到这一目的，他必须经受肉体上的和精神上的痛苦。这是因为他对精神，对人的心灵，对世界前途的思考和探索是永不停歇的，他的痛苦来自于现实生活的一切与理想生活之间的很难消失的距离。在“给定的世界”与通过斗争所争取的世界之间，在野蛮的兽性与人性的艺术的东西之间，在自然冲动与精神向往之间，存在着巨大的冲突。一般的人可能通过各种方式，使这种冲突不至于在自己的心中发生碰撞，而保持他们舒适的生活方式与心境。而对一个真正的艺术家来说，却并不回避、反而寻找着这种内心冲突，他的心灵、他的探求、奋斗所具有的不稳定性，使他的内心陷入深深的苦恼之中。他比一般的人更明白自己和人类的才能、目标的局限，但他也比任何人更渴望于突破这种局限。这样的矛盾，也许只有精神高度发展的人愿意和能够承受。对于这个问题，德国心理学家和美学家玛克斯·德索引述了若干事例，作过富于启发性的阐述。他说：

> 现在，要说明出成就的人[①]的精神特点，我用高特伏拉得·凯勒（Gottfried Keller）的话来起头：“总的来说，任何一个认识与存在先于生计问题的人多少都是悲哀的。但不论如何，谁又愿意没有这种少了它便不会有正当快乐的悄然的悲哀暗流呢？纵使当这种悲哀表现为肉体的痛苦时也可能是一种幸事而非灾难。它可能是防止小过失的避风港。”最高尚的人们已经无数次地表达过同样的思想。耶稣教导说，我们不应躲避痛苦和烦恼，但应抓住其更深的含意而克服它们。梅斯特·艾哈特（Meister Eckhart）提醒我们说“痛苦便是能把你带入完善的最快的坐骑”。我们从歌德的诗《伊菲革涅亚》（Iphigenia）中读道：

① 德索在谈这个问题时，设定有“生殖的人”（为了保留他们自己和他们的家族）和“出成就的”区别。

我向痛苦呼救，
因为它是我的朋友，
它的劝告最有用处。

甚至在尼采的一篇自述中都有着类似的口气。“我的人格”，他在1888年说，“并非存在于我对人类状况的同情之中，而存在于我对同情的忍受之中”。总之，受苦的能力便是精神的人的标志。他没有那种“有幸福时刻”的动物的人所得到的无数满足与报偿。精神的人的道路伸向远方，但并非伸向幸福。……[①]

在80年代，中国作家、批评家也不止一次地提醒人们，“痛苦”在艺术家创造中的重要地位。高尔泰在他的《论美》的著作中，就曾用许多篇幅阐述过这一问题[②]。王蒙也谈到作家的种种体验中，最核心、最占支配地位的，是他所称的“积极的痛苦”的东西。他并强调，痛苦不应只理解为从社会的观点上讲的痛苦，也不应理解为是消极的名词。事实上——王蒙说——我们存在着一种与生俱来的积极的痛苦：生是痛苦的，（也可以这样说：“我们的出生始于母亲的痛苦，接着就是我们自己的痛苦。”）死也是痛苦的；饥饿是痛苦的，爱情也常常是痛苦的；觉得自己还幼小，还不如别人是痛苦的，觉得自己付出许多时间、生命、代价终于成熟，也是难言的痛苦；有所作为包含着痛苦，碌碌无为当然也如此；能量与愿望的积蓄是痛苦的，些许的发挥、发泄与满足也绝不可能使生命真正长期平静下来[③]。王蒙把“痛苦”区分为“积极”的与“消极”的，这类似于把“浪漫主义”也作同样方式的区分一样，这种价值判断的必要性在我们的生活环境里或许是可以理解的。至于将人的生命现

---

① 《美学与艺术理论》，第215—216页，中国社会科学出版社，1987年。

② 见《论美》中的《美是自由的象征》等文，甘肃人民出版社，1982年。

③ 《文学三元》，《文学评论》，1987年第1期。

象的最本质的东西指明为“痛苦”，无疑是认识的深化。需要补充的是，不是每个人的感受都是同一程度的。另外，对于作家来说，则只有自身体验、经受过痛苦的，也才能发现、体验更广大的人们的这一生命现象。这一点是不应有什么怀疑的。我想，人们对这一点的反复强调，可能是看到文学界埋伏、或已显露着这样的精神危机：灵魂的骚动和精神探求的不安、痛苦已趋止息，代之而起的是在新的环境下的宁静和满足。打破这种存在于文学界的顽强的惯性力量，常常需要巨大的外力，需要剧烈的社会变动、异常的社会事态所引起的震动，它们构成推动精神探索的力量。但是，这种力量如果不是真正来自作家心灵内部，不是存在于作家的精神结构之中，而总是表现为对外力的被动的反应，那么，我们对文学发展所具有的悲哀和忧虑，就不会是没有根据的。

第六节　独立的文学传统的建设

我们从作家的角度谈到创造真正有生命力的艺术品所必须具备的一些条件，谈到思想艺术上超越某些局限性的重要。但如果从文学的整体着眼，文学的进步和获得更加扎实的成绩，则与建立有相对独立性的“文学传统”这一点有关，这可以说是在文学“本体”意义上应有的一种“超越”。

这个问题的提出，与当代文学的实际情况有关。多年以来，一直存在着需要予以澄清的混淆的方面。一是作为艺术的一个门类的文学与非艺术领域的界限的混淆。另一是文学与艺术、文学中这一体裁与另一体裁之间的界限不明的“混合性”的问题。对我们来说，“文学传统”的独立性问题虽也涉及后一方面，但最主要的是指前一种情况。也就是说，

文学活动、文学作品与社会实践、政治实践、道德教谕、资讯传输等领域的界限常常出现不确定的这一状况。这是人们长期以来极为关心，也试图解决的另一种“混合性”。

据艺术文化史的研究所提供的成果，在远古时代，“艺术”不曾独立存在过，它“附着在”非艺术的人类其他活动形式上。也就是说：“对世界的艺术掌握在其历史的起源处是同人实践活动纠结在一起的，而且是在这种活动各种表现的宽广范围内形成的。”[①] 甚至在中世纪，不少艺术门类也都是有“艺术——非艺术的双重意义”。人类艺术发展的历史说明，艺术存在的最早形式正是从非艺术向艺术过渡的形式。在不断发展过程中，艺术逐渐脱离了实用基础，与人类其他活动实践分离，摆脱了双重的质的规定性与双重功能性，而获得了独立存在的品格，成为一项独特的文化领域。

自然，“艺术”（文学是其中的一个门类）的“独立性”是相对的，所谓绝对的“纯粹”，只是存在于理想之中，卡岗在他的《艺术形态学》中指出：“对事物的现状的科学分析表明，区分艺术创作和人活动的其他所有范围的界限是历史地变化着的，甚至在文化发展的最高阶段艺术世界也以双重的、复功能的现象的区域同社会实践的周围世界相联系，这些现象保留着艺术因素和实用因素的最初的混合性。”[②] 独立的“相对性”有两方面的含义：一、文学创作的艺术功能和艺术价值本身，不可避免地会包含着道德、政治、宗教、科学、教化等等因素。二、文学的不同样式之间也呈现不同的情况，某些体裁，某些文学形式，如所谓艺术性政论、杂文、政治诗、时事剧、报告文学等，保存着更多的艺术因素与非艺术因素“混合”的情况，而诗、小说等则“纯”艺术因素要更集中、完整。

---

① 卡岗：《艺术形态学习》，第 218 页，北京三联书店，1988 年。

② 卡岗：《艺术形态学》，第 197 页。

虽然如此，艺术成为独立性的文化领域，却是必要的。它符合社会生活、社会交际、个性的社会形成的要求。它使人能够充分地和专门地从事艺术体验，并为人创造一种“幻想”的生活形象，作为现实生活的一种补充。它培养人的审美能力，并在艺术的范畴内有助于人的精神个性的塑造。当然，我们即使到了今天，仍面临着这样的困难：在文化史上起作用的两种对立的力量，常使我们莫衷一是，不断出现维护文学艺术的独立性上的摇摆。一种力量是努力在使艺术摆脱同其他实践活动的原初联系，另一种力量则要保持这种联系，并试图在新的情况下建立新的联系方式。这两种力量的冲突，是我国现代和当代文学发展过程中若干矛盾中的重要的一项。

在我国当代文学的发展过程中，艺术与非艺术在质的规定性与功能上“混淆”的情况，最突出表现为文学与政治之间的复杂关系上。人们已经一再指出，从50年代到70年代，文学成为政治活动、政治斗争的“附着物”，成为后者的工具或“武器”，政治宣传和政治性教谕被规定为文学的最重要的功能。在这段期间，文学在相当大程度上，失去了其独立的、艺术上的品格与价值。因而，在80年代，建立具有独立性的文学传统，成为人们努力的中心工作。这被表述为是达到“文学的自觉”的过程。我们也看到这一工作已取得显著的成果。但是，不容否认的是，它还有许多工作要做，还有许多艰巨的任务在未来需要作家、批评家去完成。

建立与政治领域保持着相对独立性的文学传统，当然并非意味着文学不与政治、社会生活沾边，并非意味着反对文学处理政治性题材，反对文学描绘、评价政治等社会实践活动的各个方面，更不认为作家要不食人间烟火，不关心社会现实的政治、经济问题，也不是主张作家应把政治笼统地看成是“污秽”的而必需远离。建立文学的独立传统，是为着维护文学的自主性，为着文学自身的建设，是由于作家和政治家在把握世界的方式与目的上各有其互相不能取代的特点，也是由于政治与文

学在人的生活中各自有着不同的“功能”。对于这两者在把握世界上的不同方式存在的矛盾，我们在前面有关章节中已有所涉及。这里需要强调的是文学作为艺术的门类之一它的作用和“功能”的独特性的问题。一个民族的健全的丰厚的文学传统，是建立在作家独立精神的持续性和艺术形式的积累的基础上的。这一传统所展现的意向，表明文学创作的最高目的，并非关注暂时性的政治命题与政治行动，作出对各种政治事件的判断，阐释某些现实的政治观念与政策。它更关心的、或者说应由它来承担的任务，是发掘、探索人的生活与人的自身。它关心美、自由、人的心灵的建设这些领域，从作家自身的生活体验出发，探索通向人的生存的自由和美的道路。特别是在现代，我们生活在充满希望，有着许多可能性，但又是动荡、难以捉摸的世界中。我们对周围环境，对自己命运把握的信心既坚定又充满怀疑。科学技术取得的飞跃发展，社会日益商品化的进程，既改善、又恶劣了我们的生活环境，既产生了强大的推动社会变革的动力，也使人的物质欲求膨胀，人的灵性丧失的过程加速。在这样的情况下，文学、诗更加关心的，是与物质的社会活动不同的精神领域，是人的内心世界的建设，人摆脱精神困境的出路：穿过种种有限性的、暂时性的因素的束缚、掩盖，去寻找灵魂归属的位置，创造一个使人的灵性得到发挥，心灵自由得到确立，生存个体从暂时性的生存体制中得到解脱的世界。这样的使命，除了文学、艺术之外，很难设想还应由人类的另外什么活动形式来承担。

自然，“文学的自觉”，或独立的文学传统的建立，如上面指出的，仍是一项艰巨的、有待几代作家努力的任务。但只有达到这一点，我们对自己的文学前景的乐观情绪，才能比较确定。障碍来自许多方面。可以粗略指出的至少有以下三项。

第一，与我们的现实状况有关。我们所处的社会，所生活的时代，显然有着牵扯人们（尤其是作家）的心的迫切问题。对中国现实来说，“现

代化”的任务，经济改革与政治改革的难题，都容易使作家从一种社会责任感和政治良心出发，把社会政治问题摆在第一位，并从这一基点上来考虑、看待一切文学创造的问题。作家如果坚持艺术创造的独立性的信念，有时反倒会被认为是社会良心上存在着缺失。这是一种确确实实的压力，既来自外界，也来自作家内心。这方面已不必赘言。

第二，在我们的时代，出于不同的动机，来自不同方面的力量，使“艺术”这一概念所包括的范围早就大大扩展。开始是出于政治上的考虑所提倡的“大众化”，从80年代则是“后工业社会”出现的所谓“后现代主义”的思潮或运动对我国文学界的影响。几十年来，我们用很大的努力，推动了把文学、艺术从少数人的天地中解放出来，进入大众生活领域的运动。文学艺术走出博物馆，走出文人圈子，走出歌剧院与音乐厅，进入到许多普通人的日常生活中去。这已取得很大成绩，无疑也是一场“革命性”的运动。这个运动，在一个时期，甚至发展到要求诗人作家应成为普通劳动者，劳动者也应成为作家诗人的程度。我们应积极评价这一过程和结果，但也应指出艺术概念、范围的过分扩张所带来的问题。问题在于，在这种情况下，艺术性的高低的差别将会模糊，艺术在生活中拥有的独立功能将会被认为是多余的，如有的美学家所说的，“艺术便不仅试图去充当所有的客体，而且还试图充当所有的主体”。结果是，几乎一切的创造，一切的物品（日用品、建筑、园林布置、广告、时装表演、手工艺品……）都成了艺术，而一切人都成了、或有可能成为作家、艺术家。这样，文学的独立传统、作家艺术创造所遵循的独立的法则的建立，便愈发困难。“谁若梦想有一种能作用于全人类的艺术的魔法，那么谁想的便是那些平庸的作品”——这句话不应被理解为荒谬。这种艺术到处“入侵”，和任什么东西又到处侵入艺术的状况，是当今尚未被普遍注意的对建立文学传统的一项重要障碍。

第三，最后又要讲到作家自身。但这本书的全部篇幅实际上都在议

论这个问题，这里就无须再喋喋不休了。让我引用玛克斯·德索的一段话来作为结束吧："虽然艺术家的内心结构可被称作是道德的，但它更广义地说又可称为宗教的。我在某个地方读到过这样的话，说真正的艺术和宗教共有着这样一个根本特征：它们来自生活与命运，而不是来自生活与反省。就此而言，它们当然是属同一种的。这两个领域的中心离科学证明和概念解释都相去甚远。它们清楚地表明，一切非理性的东西，远非是危险的异想的东西，能按其自身的规律展示成生活的模式。而且，它们都植根于内在世界对外在世界的克服之中。它们通过各种各样的艺术与宗教所共通的象征，还通过变化的形式得出这样的结论：一种精神的光照透了存在之半透明世界。……"[①] 如果作家更自觉掌握文学作为一种艺术样式的规律，如果了解"内在世界对外界世界的克服"的意义，以及"精神的光"的探索在文学创造中的重要地位，那么，便为这个问题获得较为合理解决增加了一些必要的前提条件。

① 《美学与艺术原理》，第445页，中国社会科学出版社，1987年。



后　记

大概是 1989 年的一天,《新世纪文丛》(待我看到已出版的这套书时，才知晓这个名字)的主编在电话里问我，有没有书稿可以加入到他们的“文丛”中来。当时，我手中并没有现成的东西，但觉得可以从讲稿中整理出一些文字来，于是便答应了他们好意的约请。

从 70 年代末以来，我便在学校里讲授中国当代文学、中国新诗及相关的课程。“当代文学”是中文系低年级的基础课，到这时我已讲了四五遍。由于拙于言辞,也缺乏自信,每次上课,我都要重写讲稿。这样，便积累了一大叠的纸片。我花了一个多月的时间，从中整理(当然也同时修改和扩展)出了十多万字。

1990 年学校放寒假时，集中对书稿作了修改。那年春节，我的一位同事举家回南方省亲，我为他看管房子。每天从早到晚，听着音乐(屋里有一部当时令我羡慕不已的音响)，同时思考着论点和引例。在我的记忆里，那年的春节是寒冷而寂静的。大年三十晚上，我照例铺开稿纸，一边修改一边誊清。窗外偶尔传来零星的几声鞭炮声，然后就是异样的静寂，听不到往常除夕惯有的喧闹声响。大约在快到午夜的时候，收音机调频频道报告将播送英国现代作曲家布里顿的《安魂交响曲》。据主持人的介绍，这部作品写于 1940 年。我想，它应该与当时正在进行的战争，与对战争中的死亡的追念有关。我从未听过这支曲子，它(连同它的作者)好像也不被当时中国的一般听众所熟知，为什么在除夕夜选

择这样的曲目？我感到诧异。但是，当乐声从音箱里传出后，我不得不放下手中的工作，而面对着这令人恐惧、也令人悲哀的旋律。此后的一段时间里，我突然对正在进行的写作的必要产生怀疑，失去开始的那种专注和激情。当然，最终我并没有放弃，书稿还是完成了。但是，后面的部分已写得匆忙，并有些草率，这是读过这本小书的人都显而易见的。

书稿整理之初，只有关于论题范围的笼统设想，而没有明确的主题。当时之所以选择这几个题目，是因为在课堂上我讲得比较充实。连各章节的题目和书名，都是快完稿时才想出来的。不过还好，全书算是没有过于散漫。这大概与我在研究当代文学时，比较关心作家的生存方式与“精神结构”有关。另外，书中谈论的，大体上也侧重于对 80 年代中国文学存在的“问题”的方面。这是因为，在当时，关于“新时期文学”的“辉煌成就”的描述已相当充分，我想应该在它的“限度”、它的“脆弱”的方面，从“文学史”的角度补充一些意见。

我之所以偏重于“问题”，又和我当时对“当代文学”的基本估计有关。在很长的一段时间里，我也像许多人一样，存在着期望“新时代”、“新纪元”的“情结”，这不仅是有关社会历史的，而且也是有关文学的。不过，在 20 年代中期以后，对于我曾具有的“新纪元”意识，我已有所怀疑。我觉得，“新时期文学”所创造的文学情景，其实并不那样令人欢欣鼓舞。而这个时期文学所遇到的问题，大多也是“历史”上曾有的难题的重现或延伸。只要对我们的“过去”有所了解，就会明白我们其实无法挣脱历史文化的拘囿，也不可能创造一个发生根本性“转折”的文学“新时代”。当然，由于我所接受的教育，长期形成的“自我意识”，都不允许我对前景悲观。无论如何，应该保持有对未来的希望：就如一位哲人的作品里说的，“要走到一个地方去，这地方就在前面”。因此，在这本小书的最后，我也言之凿凿，但其实无法验证地开出了维持“文学前景的乐观情绪”的“药方”。

今天，重读七八年前写的文字，觉得想法已有许多改变。当时使用的一些词语、概念放在现在，便不会再用。例如，我不会再用“忏悔”之类的概念，事实上，80 年代的中国并不存在这样一种东西。我也不会再用“过渡期”这个词。“过渡”到什么地方去？前面那理想的天地是什么样子？我想象不出来。至于具体的观点，可以质疑的地方就更多了。不过，虽说想法发生了更易，我也不想对本书进行改写。这次出版社重印，只是修改个别文字，更正原来存在的错讹。其他的一切都保持原状。

作者

1997 年 7 月于北京大学燕北园